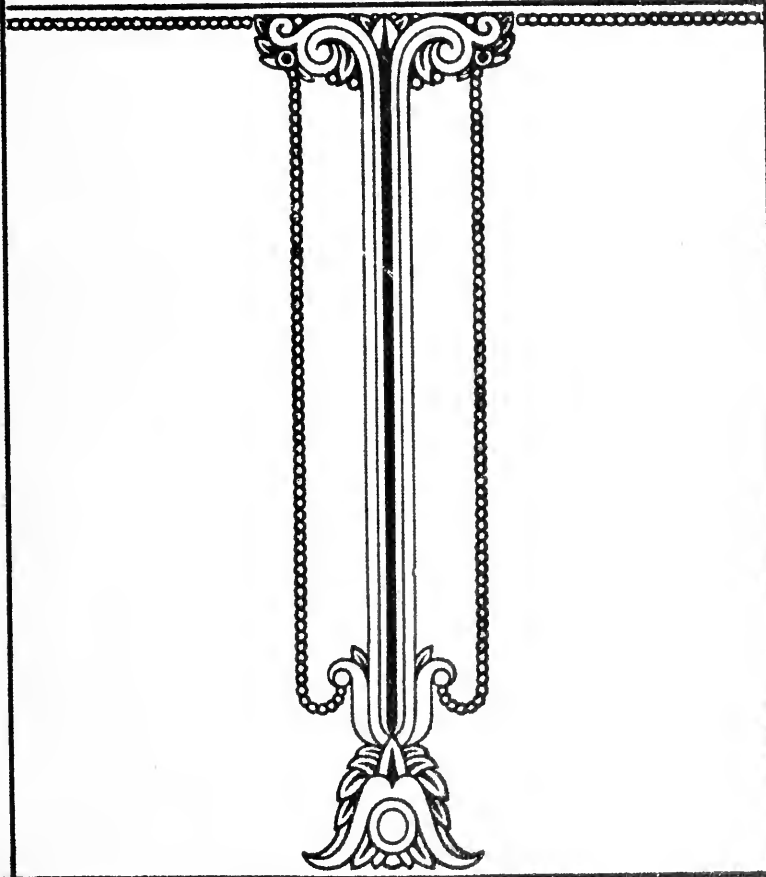
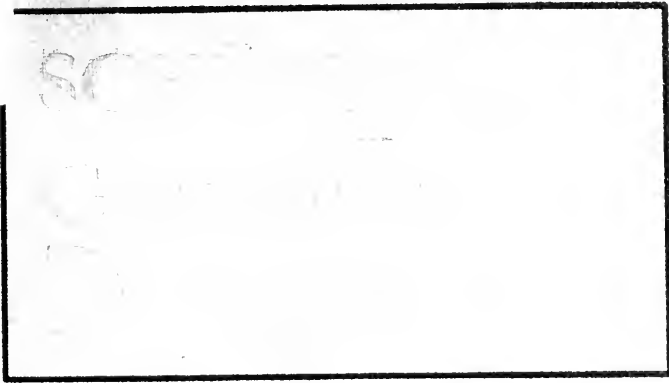


ML  
457  
.53



Library of

Wellesley



College.

Purchased from

*Dean Fund*

Nº 165394







Kleine Handbücher  
der  
**Musikgeschichte nach Gattungen**

Herausgegeben  
von  
**Hermann Kretzschmar**

---

Band X  
Geschichte des Dirigierens  
von  
**Georg Schünemann**



Leipzig  
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel  
1913

**Geschichte**  
des  
**Dirigierens**

von

**Georg Schünemann**

Mit vielen Orchesterplänen



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1913

165394

Copyright 1913 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.



## Vorwort.

---

Die vorliegende Arbeit ging aus meiner Untersuchung über das Taktschlagen in der Mensuralmusik hervor<sup>1</sup>. Bei dieser Studie, die das Direktionsverfahren zur Zeit der Niederländer behandelte, ergaben sich so viele Abweichungen von der heutigen Praxis, daß ich das Thema weiter zu verfolgen und die Entwicklung des Dirigierens im Zusammenhang darzustellen versuchte. Der Schwerpunkt wurde dabei auf die ältere Zeit gelegt, auf den Zeitraum zwischen den Jahren 1400 und 1800, der auf Grund eines umfassenderen Quellenmaterials behandelt wurde, als es den wenigen, bisher erschienenen Beiträgen zur Geschichte des Taktschlagens zu Gebote stand<sup>2</sup>. Es kam mir bei dieser Arbeit vor allem darauf an, ein möglichst geschlossenes Bild von den Hauptphasen der Geschichte des Dirigierens zu geben und durch die Darstellung der älteren Praxis auch dem praktischen Musiker Anregungen zu bringen. Aus diesem Grunde ist die älteste Zeit, die Epoche der alten Kulturvölker und der Griechen, nur so weit in die Arbeit einbezogen worden, als sie Grundzüge für die weitere Entwicklung aufgestellt hat. Das 19. Jahrhundert, das eine gesonderte Behandlung erfordert, habe ich dem Thema in einer kurzen Skizze angeschlossen, die nicht den Anspruch auf Vollständigkeit

---

<sup>1</sup> Als Berliner Dissertation erschienen. Die Arbeit wurde unter dem Titel »Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik« auch in den Sammelbänden der Internationalen Musik-Gesellschaft (Jahrgang X, S. 73 f.) veröffentlicht. Ebenda (S. 385 f.) erschien ein kleiner Nachtrag zu dem Aufsatz von Adolf Chybiński.

<sup>2</sup> Eine Übersicht und Kritik über diese Vorarbeiten habe ich bereits in meiner Dissertation gegeben. Die wichtigsten sind die Aufsätze von Emil Vogel (»Zur Geschichte des Taktschlagens«, Peters-Jahrbuch 1898), Rudolf Schwartz (»Zur Geschichte des Taktschlagens«, ebd. 1907) und Ambrosius Kienle (»Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangschöre«, V.f.M. 1885). Nach Abschluß der vorliegenden Arbeit erschien noch eine kleine, wenig ergiebige Broschüre von Adolf Chybiński (»Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens«), die unberücksichtigt bleiben konnte.

erhebt, sondern nur über das Fortleben und den Ausbau der im Verlauf der Arbeit aufgestellten Theorien orientieren soll.

Bei der Beschaffung des verwerteten Quellenmaterials waren mir die Vorstände der Bibliotheken zu Upsala und Brüssel und namentlich Herr Prof. Dr. Albert Kopfermann, Direktor der Musik-Abteilung der Kgl. Bibliothek in Berlin, behilflich. Besonderen Dank schulde ich Herrn Geh. Regierungsrat Professor Dr. Hermann Kretzschmar, der meine Arbeit durch mannigfache Ratschläge unterstützt und gefördert hat.

Berlin, im Januar 1913.

**Georg Schünemann.**

### Verzeichnis der Abkürzungen<sup>1</sup>.

- B. B. = Kgl. Bibliothek, Berlin.  
 V. f. M. = Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.  
 M. f. M. = Monatshefte für Musikgeschichte.  
 I. M.-G. = Internationale Musik-Gesellschaft.  
 Smlbd. = Sammelbände.  
 Eitner = Biogr.-Bibliographisches Quellen-Lexikon von Rob. Eitner.

---

<sup>1</sup> Die allgemein gebräuchlichen Abkürzungen sind hier ausgelassen. Gleichzeitig möchte ich bemerken, daß der Ausdruck »Auf- und Niederschlag«, den ich im Sinne älterer Musiktheoretiker gebraucht habe, nur die Taktierbewegung kennzeichnet, nicht die Folge der Taktschläge.

# Inhalt.

---

## Kapitel I.

### Das Taktschlagen in der Musik des Altertums.

Hörbares Angeben rhythmischer Akzente S. 4 f. — Die Cheironomie S. 2 f. — Die Rhythmik in der griechischen Musik S. 3 f. — Das Taktschlagen des Chorführers S. 4 f. — Verteilung von Auf- und Niederschlag in geraden und ungeraden Takten S. 6 f. — Beispiele aus dem Anonymus Bellermanns und den Resten der griechischen Musik S. 7 f. — Charakter der Chordirektion S. 10 f.

## Kapitel II.

### Das Dirigieren des Gregorianischen Choral.

Rhythmik der Chorgesänge im Gregorianischen Choral S. 12 f. — Die Schola Cantorum als Mittelpunkt der liturgischen Organisation und ihr Dirigent S. 16. — Die Cheironomie im Gregorianischen Choral S. 17 f. — Ihr Ursprung aus der Musikübung der griechischen Kirche S. 19 f. — Der Vorsänger und sein Amt S. 20 f. — Grundformen der Cheironomie und der Neumenschrift S. 22 f. — Die Neumation im Zusammenhang mit der Chorleitung betrachtet S. 24 f. — Einführung der griechischen Taktlehre in die Choraltheorie S. 27 f. — Taktische Direktion der Hymnen S. 30 f. — Direktion von mehrstimmigen Sätzen im Organalstil S. 32 f. — Einfluß der Mehrstimmigkeit und Mensuralmusik; die *musica plana* S. 34 f.

## Kapitel III.

### Das Taktschlagen in der Mensuralmusik.

Die Moduslehre nach griechischem Muster S. 36 f. — Vorzeichnungen zur Messung der Tonquantität S. 37 f. — Nachrichten vom Präcentor und vom Taktieren mit unbewaffneter Hand oder mit dem Fuß S. 38 f. — Der Gebrauch des Taktstocks und der Kantorstab S. 41 f. — Mißbräuche beim Taktieren S. 43 f. — Angabe der Mensur in der Instrumentalmusik S. 46 f. — Die Taktarten der Mensuraltheoriker im 16. Jahrhundert und die Verteilung von Auf- und Niederschlag S. 47 f. — Die Takteinheit S. 47. — Sinn der Taktzeichen und des »tactus« S. 48 f. — Dauer des einmaligen Auf- und Niederschlags S. 53 f. — Gleichmäßiges, metronomisches Taktieren S. 54 f. — Taktieren zusammenfallender gerader und ungerader Taktarten S. 56 f. — Direktion nach dem Chorbuch S. 63. — Praktische Winke für Chordirigenten und neue Anschauungen vom Dirigieren S. 64 f. — Beteiligung von Instrumenten bei der Ausführung der Chormusik S. 65 f. — Vorschläge für die Übertragung und Direktion der a cappella-Literatur S. 67 f.

## Kapitel IV.

### Vom Dirigieren im Zeitalter der Renaissance.

Der neue Musikstil S. 68 f. — Der Continuo als stenographische Partitur für den Kapellmeister; Taktstriche und Notation S. 70 f. — Umbildung der alten Rhythmik in die Taktmetrik S. 73 f. — Taktzeichen und Taktlehre im 17. Jahrhundert S. 74 f. — Die Cembalodirektion in der Oper; Orchesterbesetzung und Instrumentenspiel S. 76 f. — Taktschlagen in Chor- und Kirchenmusikaufführungen S. 86 f. — Taktstockdirektion, Taktrolle und andere Hilfsmittel des Taktschlagens S. 87 f. — Einteilung der Noten auf Nieder- und Aufschlag S. 90 f. — Pisas Taktierform S. 94 f. — Die Leitung mehrchöriger Musikstücke und ihre Anordnung S. 97 f. — Direktion nach den in der Musik ausgedrückten Affekten S. 102 f. — Dynamik und Tempomodifikation S. 104 f. — Zeitdauer des Breventakts S. 111. — Schwierigkeiten der Chorleitung, und unfähige Dirigenten S. 111 f. — Lautloses Taktieren S. 114 f. — Zusammenfassung S. 116.

## Kapitel V.

### Taktschlagen und Doppeldirektion im 18. Jahrhundert.

Taktlehre und Taktzeichen im 18. Jahrhundert S. 117 f. — Verteilung von Nieder- und Aufschlag nach der alten Theorie S. 121. — Gruppentaktdirektion durch wiederholtes Auf- und Niederschlagen oder durch Seitenbewegungen. Die italienische Taktierform S. 123 f. — Französische Taktierform S. 124 f. — Pointierter Vortrag S. 136 f. — Die deutschen Taktiermethoden. Reaktionäre Stimmen S. 141. — Vertreter der italienischen Praxis S. 142 f. — Neue Figuren der Gruppentaktdirektion S. 145 f. — Der Sieg der französischen Taktierform S. 150 f. — Hilfsmittel des Dirigierens S. 153 f. — Unterscheidung von Kirchenmusik- und Operndirektion S. 154 f. — Taktschlagen in der Kirchenmusik und Proteste gegen den Taktierlärm S. 155 f. — Die Klavirdirektion in der Oper- und Instrumentalmusik. Wiederholtes Anschlagen der Harmonien und Mitspielen der Hauptstimme S. 162. — Vorschlägen bei pausierendem Generalbaß S. 163 f. — Direktion bei Fermaten, Kadenzen und Recitativen S. 165 f. — Führung des Orchesters durch den Konzertmeister S. 169 f. — Doppeldirektion S. 170 f. — Meinungsverschiedenheiten über die Bedeutung des Kapellmeister- und Konzertmeisteramts S. 172 f. — Zusammenfassung S. 177. — Praxis des Dirigierens. Orchesterbesetzung S. 178 f. — Orchesterstellung, im Konzertsaal S. 186 f., — in der Kirche S. 194 f., — in der Oper S. 199 f. — Einstimmen S. 203 f. — Vortragsfragen. Schulung der Orchestermusiker S. 205. — Dresdener Orchesterschule S. 205 f. — Berliner Schule S. 207 f. — Mannheimer Schule S. 209. — Ausarbeitung des Vortrags. Dynamik S. 214 f. — Echowirkungen S. 211. — Kontrastierende Dynamik S. 212 f. — Crescendo und Decrescendo S. 213 f. — Tempobestimmung nach dem Notenbild S. 220 f. — Tempovorschriften und ihre Anwendung S. 221 f. — Tempobestimmung nach dem Pendelgesetz bei den Franzosen S. 224 f. — Quantz' Tempoangabe nach dem Pulsschlag S. 227 f. — Schnelle Tempi in der alten Musik S. 228 f. — Tempomodifikation nach der Affektenlehre S. 229 f. — Affektbestimmung

in Vokalwerken S. 234 f., in Instrumentalstücken S. 236 f. — Vortrag der Affekte durch modifizierte Tempoführung S. 239 f. — Junkers Theorie als Zusammenfassung S. 242 f. — Politik des Kapellmeisters S. 249 f. — Anzeichen einer neuen Musikpraxis; das Ende des freien, subjektiven Improvisierens S. 252 f.

## Kapitel VI.

### Die Berufskapellmeister in Deutschland.

Stellung der Kapellmeister im 19. Jahrhundert S. 253 f. — Beseitigung des Continuo und Ende der Klavierdirektion S. 255 f. — Der moderne Taktstockdirigent S. 258 f. — Nachteile der Taktstockdirektion und die Gegner S. 259 f. — Vorteile der neuen Praxis und ihre Verbreitung S. 261 f. — Joh. Fr. Reichardt einer der ersten Fortschrittmänner S. 264. — Bernh. Anselm Weber und die Erfolge seiner Opernleitung S. 264 f. — Die neben Beethoven wirkenden Wiener Kapellmeister S. 265 f. — Otto Nicolai als Dirigent S. 269 f. — Ludwig Spohr S. 271 f. — Spontinis musikalisches Regiment in Berlin; Charakter seiner Direktion S. 274 f. — Carl Maria von Weber als Kapellmeister S. 278 f. — Mendelssohns Direktion, ihre Eigenart und Bedeutung S. 283 f. — Meyerbeer S. 295 f. — Umblick unter den Dirigenten kleinerer und größerer Musikplätze S. 297 f. — Das Wirken der vormärzlichen Kapellmeister und Gassners Direktionsbüchlein. Kapellmeisterpolitik S. 299, Studium S. 299 f., Taktierbewegungen S. 300, Besetzung der Orchester S. 302 f., Stellung der Instrumente in der Kirche S. 305 f., im Konzertsaal S. 308, bei Musikfesten S. 308 f., Orchesterdisposition im Theater S. 312 f. — Allgemeine Vortragslehren, Tempoführung S. 316 f.

## Kapitel VII.

### Ausblick.

Die französische Musikübung als Ausgangspunkt einer neuen Direktionsrichtung S. 318 f. — Habenecks Direktion S. 319 f. — Berlioz' Bedeutung im Direktionsfach und die Grundzüge seiner Direktionslehre S. 323 f. — Franz Liszt als Dirigent und sein Vortragsstil S. 328 f. — Richard Wagners Direktion. Grundlagen seiner Vortragslehre und der Aufsatz: »Über das Dirigieren« S. 333 f. — Wagners Lehre im Zusammenhang mit der älteren Direktionsliteratur S. 339 f. — Ihre Stellung zur Lisztschen Richtung und zur Mendelssohnschule S. 341. — Hans von Bülow als Apostel Lisztscher und Wagnerscher Ideen S. 342 f. — Umblick unter den modernen Dirigenten S. 344.



## Erstes Kapitel.

### Das Taktschlagen in der Musik des Altertums.

Die primitivste Art des Taktschlagens ist ein hörbares Angeben rhythmischer Akzente, etwa durch Zusammenschlagen der Hände, durch Klopfen oder Schlaginstrumente. Bei den Naturvölkern wird noch heute Gesang und Tanz mit solchen Taktschlägen begleitet, mit Klappern, Becken und Pauken der verschiedensten Form, mit Händeklatschen und Fußstampfen. Der Rhythmus ist das eigentlich gestaltende Prinzip dieser Musik. Nicht die Führung der Stimmen, nicht die melodischen Linien geben ihren Gesängen den Charakter, sondern die hineilenden Schläge der Trommeln, die gedämpften Klänge der Pauken, die anfeuernden Rhythmen der Tanzschritte oder die gleichmäßig pochenden Schläge der Instrumente, zu denen eine fast improvisatorisch gehaltene, scheinbar frei und willkürlich gesungene Sprachmelodie vorgetragen wird. Man kann viele von diesen Stücken nach den Phonogrammaufnahmen, die im Berliner psychologischen Institut aufbewahrt werden, analysieren und wird doch immer bei der rhythmischen Aufzeichnung der Weisen Schwierigkeiten finden, da unser moderner zwei- und dreiteiliger Gruppentakt der exotischen Musik fremd ist. Versucht man, durch Nachzählen der rhythmischen Schwerpunkte andere Gruppierungen oder Perioden aufzustellen, so trifft man oft auf 7- oder 15-teilige Takte, die wir nicht mehr als ein Ganzes auffassen können. Aber diese komplizierte Rhythmik und das frei Rezitativische des Gesanges, der mitunter einem exstatischen Rufen und Jauchzen gleicht, beruht doch auf innerer Gesetzmäßigkeit, auf einer Gliederung, die nicht immer leichte und schwere Rhythmen in gleiche Teile teilt, sondern nach dem Charakter des Stückes und der Textbetonung frei akzentuiert. Allerdings gibt es in der exotischen Musik auch viele Tanzlieder in taktischem Gleichmaß, sie bilden aber bei den von abendländischer Kultur unabhängigen Stämmen die Ausnahme. Meist sind die Stücke so gebaut, daß durch fortlaufende Trommelschläge ein fester rhythmischer Halt gegeben wird, nach dem sich der Gesang in sprachmelodischen

Formen und Formeln bewegt. Für die Ausführung der überlieferten Kult- und Gebrauchsmusik genügt daher ein Vorsänger, der den Sängern Ton und Tempo angibt und mit lauter Stimme mitsingt, während Musiker und Tänzer die Stücke mit Schlaginstrumenten oder durch Fußstampfen und Händeklatschen rhythmisch begleiten.

Ähnlich haben wir uns die Musikübung der alten Kulturvölker zu denken. Auch bei ihnen stand die Freude am rhythmischen Element der Musik im Vordergrund der Kunstübung<sup>1</sup>. Auf ausgegrabene Reliefs und Malereien sieht man Tanzszenen, Umzüge und Festbilder, bei denen Lärminstrumente, Klappern, Zymbeln, Sistrum, Pauken und auch Taktschläger eine große Rolle spielen<sup>2</sup>. Man wird annehmen können, daß auch in diesen Epochen die Musik durch Vorsänger und durch lautes Taktschlagen geleitet wurde.

Neben diesem Markieren des Taktes gab es in alter Zeit noch eine andere Art der Gesangsleitung, die sogenannte Cheironomie, die man namentlich in Kultgesängen anwandte. Sie bestand darin, den Verlauf der Melodie oder ihren Vortrag durch Bewegungen der Hände und Finger anzudeuten<sup>3</sup>. In der vedischen Musik soll der führende Sänger beim Gesang der heiligen Melodie die Töne an den Knöcheln der rechten Hand bezeichnet und mit dem Zeigefinger der linken darauf geschlagen haben, eine Methode, die als Gedächtnishilfe für die Sänger ausreichen mochte<sup>4</sup>. Vortragsnuancen drückte man durch ähnliche Zeichen aus: z. B. die Schwäche dadurch, daß man mit dem Daumen der Rechten über die Fingerspitzen der Linken in möglichst gerader Linie fuhr. Die Stärke wurde durch ein starkes Drücken des Daumens auf die innere Fläche der rechten Hand angegeben<sup>5</sup>. Auch durch Kopfbewegungen versuchte man sich verständlich zu machen<sup>6</sup>. Alle diese Bewegungen werden mnemotechnische Hilfsmittel gewesen sein. Sie wurden notwendig, sobald die Sänger im Vortrag

<sup>1</sup> Das beweist die große Zahl von Schlaginstrumenten, die uns erhalten geblieben sind.

<sup>2</sup> Wilkinson, *Manners and customs of the Ancient Egyptians*. London 1837, Bd. II, S. 270, 283. Fig. 5—8, vgl. auch Rowbotham, *History of Music*. London 1885, S. 212 f. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*. 4. Aufl. Reiseberichte, S. 53 und Tafel VII.

<sup>3</sup> W. Christ et M. Paronikas, *Anthologia graeca carminum christianorum*. Leipzig 1874, S. 114.

<sup>4</sup> Chrysanther, *Über altindische Opfermusik*. V. f. M. 1885, S. 30.

<sup>5</sup> Oskar Fleischer, *Neumen-Studien I*, S. 35.

<sup>6</sup> Fétis, *Hist. génér. de la mus.* IV, S. 43.



der Melodien, die nur in mündlicher Überlieferung erhalten blieben, unsicher wurden. Später entwickelte sich aus diesen cheironomischen Zeichen eine selbständige Kunst der Gesangsleitung, die sich, wie wir sehen werden, bis zum späten Mittelalter gehalten hat. Beide Arten der Direktion, das laute Taktschlagen und die Cheironomie, bilden den Ausgangspunkt für eine Geschichte des Dirigierens.

Die Musik der alten Kulturvölker bietet noch viele Probleme, die der Lösung harren, so daß man über Charakter und Ausführung der Gesänge nicht mehr als Vermutungen aufstellen kann. Sichere und verbürgte Nachrichten von der Musikübung des Altertums finden wir erst in der klassischen Zeit der griechischen Kunst. Hier stehen wir zum ersten Male in der Geschichte der Musik vor einer festen, in sich geschlossenen Kunstlehre, vor sicheren Quellen und Musikdenkmälern, die einen Überblick über die gesamte Kunstübung eines Volkes geben.

In der griechischen Kunst nimmt die Musik keine Sonderstellung ein, sie ist keine für sich stehende selbständige Kunstgattung, sondern nur ein Teil des Gesamtkunstwerks, der sich mit der Lyrik, dem Drama oder der Orchestik zu einem Ganzen verbindet. Im wesentlichen ist die Musik der Griechen Gesangskunst, sie schließt sich an die Poesie an, leitet ihre Gesetze aus der Dichtung ab und tritt umschreibend, Stimmung und Ausdruck der Poesie vertiefend hinzu. Wohl haben die Musikinstrumente, namentlich Kithara und Aulos, eine eigene Literatur von Übertragungen der Gesangsstücke, von Unterrichts- und Virtuosenwerken, aber in erster Reihe sind auch sie Begleitinstrumente, die den einstimmigen Sprachgesang mitspielen oder hin und wieder verzieren<sup>1</sup>. Die Entwicklung der Musik hält daher mit der Geschichte der Dichtung gleichen Schritt, so daß die Epochen der Epik, der Jambenpoesie, der Meliker Sappho und Alkaios, der Chorlyrik und Tragödie auch Etappen der griechischen Musikentwicklung bilden.

Die Eigenheit und Kraft der griechischen Tonkunst, die weder Harmonien noch Akkorde anwandte, liegt in der kunstvollen Verbindung von Melik und Rhythmik. Doch überwiegt auch hier die Gestaltung der Rhythmik, da ein Betonen des melodischen Prinzips nicht der griechischen Anschauung vom Wesen der Kunst entsprach. Die Musik sollte den Sprachvortrag beleben und heben,

---

<sup>1</sup> S. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I, 4.

die Ausdruckskraft der Dichtung verstärken, sie sollte der Ethik dienen, aber nicht selbstherrisch hervortreten<sup>1</sup>. Daher ist das rhythmische Moment das Ausschlaggebende für Charakter und Wirkung eines Tonstückes. Der Rhythmus verbindet die Teile des Gesamtkunstwerks zu einem Ganzen, er bildet das einende Prinzip von Poesie, Tanz und Musik. Es gibt Poesie ohne Melodik und Tanz ohne Gesang, aber keine Kunstgattung ohne rhythmische Gliederung. Sie bringt die Geschlossenheit, die geordnete Teilung von Zeit und Bewegung.

Was von der griechischen Metrik über Versbau und Versmaß gelehrt wird, gilt ebenso für die musikalische Rhythmik. Alle Gesänge folgen dem Sprachmetrum, wenn nicht durch die Notation, durch Punkte oder Striche über den Noten, eine Abweichung vom Versakzent gefordert wird. Wir finden also auch in der Musik Gruppen, die dem Daktylus, Jambus und Trochäus entsprechen, und Perioden nach Art des Hexameter, Tetrameter, der logaödischen und päonischen Versmaße. Aus dieser Harmonie von Metrik und musikalischer Rhythmik erklärt sich, daß vielen griechischen Musikstücken die Rhythmenbezeichnung fehlt. Überhaupt ist überall da, wo die Musik nur als Umschreibung oder tonliche Verstärkung der Sprache auftritt, eine rhythmisch exakte Notation überflüssig. Das zeigt sich noch in der Kunst des Mittelalters und in den Gesängen der Minnesänger.

Es würde zu weit führen, wenn ich an dieser Stelle den feingliedrigen Rhythmenbau der griechischen Musik, der oft beschrieben wurde, noch einmal entwickeln wollte. Uns interessiert hier lediglich die praktische Seite der Kunstübung. Ich will mich daher auf einen kurzen Überblick über die Grundzüge der Aristoxenischen Taktlehre, soweit sie für die spätere Zeit wichtig geworden ist, beschränken und versuchen, aus der griechischen Theorie und einigen Musikbeispielen eine Anschauung von der Direktion und Ausführung der Chorgesänge zu geben.

Nach den Berichten griechischer Schriftsteller taktierte der Chorführer mit lautem Fußstampfen. Er bewaffnete die Füße auch mit eisernen Sohlen, damit die Taktschläge weithin gehört wurden. Dies lärmende Taktieren, das Thesis (Niederschlag) und Arsis (Aufschlag) genau angab, ergibt sich aus der Verbindung von Musik und Orchestik<sup>2</sup>. Aber auch der zum Tanz spielende

<sup>1</sup> Vgl. H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griech. Musik 1899.

<sup>2</sup> Julii Pollucis Onomastikon (rec. Immanuel Bekker 1846, B. 499):  
καὶ βᾶσις δὲ παρὰ τοῖς μουσικοῖς λέγεται το τιθέναι τὸν πόδα ἐν ῥυθμῷ.

Flötenbläser oder der Lehrer taktierte mit dem Fuß, um die Taktzeiten deutlich zu markieren<sup>1</sup>. Seltener dirigierte man mit der Hand<sup>2</sup>. Sänger und Tänzer hatten sich nach dem lauten Taktschlag des Chorführers zu richten. Wie haben wir uns nun bei dieser Direktion die Ausführung der Chorgesänge zu denken? Wie wurden die Noten auf den Auf- und Niederschlag verteilt?

Nach der Lehre des Aristoxenos lassen sich alle Taktarten auf eine Maßeinheit zurückführen, auf den *chronos protos*, der die kleinste, nicht teilbare Einheit bildet<sup>3</sup>. Die Zusammenfassung mehrerer *Chronoi* zu einem geschlossenen Komplex ergibt eine Taktgruppe<sup>4</sup>. Unter diesen sind die gebräuchlichsten, die eine fortlaufende Aneinanderkettung zulassen und keine unübersichtlichen Periodisierungen aufstellen. Sie teilen sich in drei Geschlechter: in das gerade (daktylische), ungerade (jambische) und fünfteilige (päonische)<sup>5</sup>. Auf die Taktgruppen, die in kon-

Scholia graeca in Aeschinis Timarcheam (rec. Fr. Franke 1839, S. 167 zu βάταλον): ὑποπόδιον διπλὸν ὑπὸ τὸν δεξιὸν πόδα ἔχοντες, ὅταν αὐλῶσι, κατακρούουσιν ἄμα τῷ ποδί τὸ ὑποπόδιον, τὸν ῥυθμὸν τὸ αὐτὸ συναποδιδόντες, ὃ καλοῦσι βάταλον.

Bacchii Isagoge (C. v. Jan., Mus. script. 1895, § 98): Ἄρσιν ποίαν λέγομεν εἶναι; — Ὅταν μετέωρος ἦ ὁ πούς, ἤνικα ἂν μέλλωμεν ἐμβαίνειν. Θέσιν δὲ ποίαν; — Ὅταν κείμενος — u. a.

<sup>1</sup> Lucianus (rec. Jul. Sommerbrodt 1886—99 II, 1, S. 132): — καὶ αὐλητῆς μὲν ἐν τῷ μέτρῳ κἀθηται ἐπαυλῶν καὶ κτυπῶν τῷ ποδί.

Terentius Maurus (de litteris et metris rec. Lachmann 1836, Vers 2254/55): pollicis sonare vel plausu pedis discriminare, qui docent artem, solent.

<sup>2</sup> Quintilian, de institutione orat. libr. XII (Gesner ed. 1738 IX, 4, S. 466): maior tamen illie licentia est, ubi tempora etiam animo metiuntur et pedum et digitorum ictu intervalla signant. Auch Terentius Maurus a. a. O. Vgl. Aristoteles, Probleme XIX, 22 und 45 (Übersetzung bei Gerh. Fischer, Die aristotelischen Musikprobleme, Berlin 1903), auch Westphal, Fragmente und Lehrsätze der griech. Rhythmiker 1864, S. 98 f. u. v. a.

<sup>3</sup> Aristoxenos, Rhythmische Fragmente (Textabdruck in Westphals Griechische Rhythmik und Harmonik, 1867, Anhang, S. 7): Καλεῖσθω δὲ πρῶτος μὲν τῶν χρόνων ὁ ὑπὸ μηδένος τῶν ῥυθμιζομένων δυνατός ὢν διαιεσθῆναι. (Unter ῥυθμιζομένων ist der rhythmusfähige Stoff zu verstehen, wie Feubner — Arist. Grundzüge der Rhythmik, Hanau 1840 — nachgewiesen hat.) Siehe auch Aristox. S. 8: Ἐν ᾧ δὲ χρόνῳ μήτε δύο φθόγγι δύνανται τεθῆναι κατὰ μηδένα τρόπον. . .

<sup>4</sup> Aristox. S. 9: Ὅτι δὲ σημαίνεσθαι τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιῶμεν τῆ ἀισθήσει, πούς ἐστιν εἰς ἢ πλείους ἐνός. — Ὅτι μὲν οὖν ἐξ ἐνός χρόνου πούς οὐκ ἂν εἶη φανερόν, ἐπειδὴ περ ἐν σημείον οὐ ποιεῖ διαίρεσιν χρόνου.

<sup>5</sup> Aristox. S. 12: Τῶν δὲ ποδῶν καὶ συνεγῆ ῥυθμισοίαν ἐπιδεχομένων τρία γένη ἐστί τὸ τὲ δακτυλικὸν καὶ τὸ ἱαμβικὸν καὶ τὸ παιωνικόν. Δακτυλικὸν μὲν οὖν ἐστὶ τὸ ἐν ἴσῳ λόγῳ, ἱαμβικὸν δὲ τὸ ἐν τῷ διπλασίῳ, παιωνικὸν δὲ τὸ ἐν τῷ ἡμισίῳ.

tinuierlicher Folge gesetzt wurden oder aber miteinander wechselten, hatte der Dirigent Auf- und Niederschlag zu verteilen. Die Einteilung charakterisiert Aristoxenos mit diesen Worten: »Von den Taktgruppen bestehen die einen aus zwei Zeiten, eine auf, eine ab; die anderen aus drei, zwei auf, eine ab oder eine auf, zwei ab<sup>1</sup>.« Damit wird die Anordnung der geraden und ungeraden Takte erklärt. Die daktylischen werden in Hälften geteilt, wie die geraden Takte der modernen Musik, die ungeraden in ungleiche Teile, in zwei Zeiten für den Aufschlag und eine für den Niederschlag oder umgekehrt. Die Variante ist durch die Metrik bedingt, da Jamben und Trochäen trotz gleicher Chronoszahl in der Anordnung der Länge einander entgegengesetzt sind. Von den genannten Taktgruppen sind die kleinsten die dreiteiligen, die dem Jambus oder Trochäus entsprechen. Sie vereinen drei Chronoi protoi in einem Takt. Der Größe nach folgen die vier-, fünf-, sechs- und achtzeitigen Takte bis zum achtzehnzeitigen ungeraden, dem sechzehnzeitigen geraden und dem 25-zeitigen päonischen Takt<sup>2</sup>. Das sind die Grenzen, in denen sich sämtliche Taktarten bewegen. Alle Gruppen, mögen es nun sechzehn- oder vierzeitige Takte sein, lassen sich auf wenige Taktteile oder Unterabteilungen zurückführen. So umfassen etwa die kleinsten (vierzeitigen) daktylischen Takte zwei Taktteile von je zwei Chronoi; die eine Hälfte gehört zur Thesis, die andere zur Arsis. Die großen Takte werden in mehrere Unterabteilungen oder Taktteile zerlegt, da sie ihres Umfangs wegen schwer aufzufassen

<sup>1</sup> Aristox. S. 9: Ἰῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκεινται τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω, οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἓν δὲ τοῦ κάτω, ἧ ἕξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω. — Die folgende Stelle, die wohl die Teilung der fünfteiligen Takte enthielt, ist unvollständig überliefert. Feußner a. a. O. ergänzt: οἱ δὲ ἐκ τετάρων, δύο τε τῶν ἄνω καὶ δύο τῶν κάτω. Ebenso Westphal. Morelli (Aristox.-Ausgabe 1785) bringt keine zuverlässige Fassung. Die Ergänzung Feußner-Westphal scheint mir nicht überzeugend. Vielleicht sollte für die päonischen Takte noch die Teilung 3 : 2 gegeben werden. Da der fünfteilige Takt in der späteren Zeit keine führende Rolle spielt, ja bis in die Neuzeit hinein in der Praxis wenig berücksichtigt wurde, ist an dieser Stelle von einer eingehenderen Behandlung seiner Teilung abgesehen worden.

<sup>2</sup> Aristox. S. 43: Mit der Aufstellung des achtzeitigen Taktes bricht das Aristoxenos-Fragment ab. Psellus, der die Aristoxenische Lehre kommentierte, ergänzt die Lehre von der Ausdehnung der Takte nach der oben gegebenen Theorie: αὐξῆσθαι δὲ φαίνεται τὸ μὲν ἰαμβικὸν γένος μέχρι τοῦ ὀκτωκαιδεκάσμου μεγέθους ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα ἑξαπλάσιον τοῦ ἐλαχίστου, τὸ δὲ δακτυλικὸν μέχρι τοῦ ἑκκαιδεκάσμου, τὸ δὲ παιωνικὸν μέχρι τοῦ πεντεκαιεκοσάσμου.

und zu übersehen sind<sup>1</sup>. Solcher Taktteile kann es nach der Lehre des Aristoxenos nicht mehr als vier geben<sup>2</sup>, d. h. der größte gerade Takt, der sechzehnzeitige, könnte etwa in  $4 + 4 + 4 + 4$  Zeiten zerlegt werden; jede Vierergruppe würde einen Taktteil ausmachen: wir hätten einen großen daktylischen Takt, der nach Analogie des geraden Rhythmengeschlechts  $8 + 8$  zu taktieren wäre. Ebenso müßte der größte ungerade Takt von 18 Zeiten, der  $6 + 6 + 6$  gegliedert sein könnte, nach dem trochäischen Taktschema  $12 + 6$  oder  $6 + 12$  Zeiten nach dem Bilde des jambischen Rhythmengeschlechtes dirigiert werden. Ein zwölfzeitiger Takt, etwa die erste Hälfte des Hexameter, wäre  $6 + 6$  zu taktieren, oder aber  $8 (4 + 4) + 4$  nach dem trochäischen Muster. Die letzte Einteilung wäre vorzuziehen, da bei gerader Teilung der zweite Versfuß des Hexameter zerschnitten würde. Die Taktteile sind innerhalb jeden Taktes gleich, der Zahl und Größe nach, z. B. 18 Zeiten =  $6 + 6 + 6$ . Nur die rhythmische Gliederung, wie sie Sprachakzent und Wortbetonung bringt, gibt dem Takt Mannigfaltigkeit und Abwechslung<sup>3</sup>.

Ich will die Taktlehre an einigen Beispielen aus der griechischen Musik erläutern. In einer Traktatsammlung, die Bellermann zusammengestellt hat, wird im Anschluß an Aristoxenos eine Schule für Instrumentenspiel gegeben, die unter anderem auch Beispiele für das Taktschlagen enthält<sup>4</sup>. In jeder Taktgruppe wird von dem Verfasser die Arsis durch einen Punkt bezeichnet, die Thesis durch die Noten ohne Punkt<sup>5</sup>. So wird ein vierzeitiger Takt in dieser Form aufgestellt:

⋮	Γ	L	F
A	B	c	d

Die beiden ersten Noten gehören zur Thesis, c und d zur Arsis; eine Einteilung nach dem geraden daktylischen Geschlecht. Aller-

<sup>1</sup> Aristox. S. 9/10: οἱ γὰρ ἐλάττους τῶν ποδῶν, εὐπεριλήπτων τῇ αἰσθήσει . . . οἱ δὲ μεγάλοι τούναντίον πεπόνθασι, δυσπεριλήπτων γὰρ τῇ αἰσθήσει τὸ μέγεθος ἔχοντες, πλείονων δέονται σημείων. . .

<sup>2</sup> Aristox. S. 10: Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τεττάρων, οἷς ὁ ποὺς χρῆται κατὰ τῆν αὐτοῦ ὁρμήν, ὕστερον δευχθήσεται. Die Stelle, auf die Arist. hinweist, ist nicht erhalten.

<sup>3</sup> Aristox. S. 10: καὶ προσθετέον δὲ τοῖς εἰρημένοις, ὅτι τὰ μὲν ἐκάστου ποδὸς σημεῖα διαμένει ἕνα ὄντα καὶ τῷ ἀριθμῷ καὶ τῷ μεγέθει, αἱ δ' ὅσοι τῆς ῥυθμοποιίας γινόμεναι διαίρεσεις πολλὴν λαμβάνουσι ποικίλων.

<sup>4</sup> Anonόμου σύγγραμμα περὶ μουσικῆς. Berlin 1844, ed. Fr. Bellermann.

<sup>5</sup> A. a. O. S. 21: Ἡ μὲν οὖν θέσις σημαίνεται, ὅταν ἀπλῶς τὸ σημεῖον ἄσιν-τον ᾗ· οἷον ⋮ (A) ἢ ὄσραις ὅταν ἐστιγμένον.

dings geht aus dem Beispiel nicht hervor, welche Noten dem Auf- und Niederschlag zukommen, denn die Worte Thesis und Arsis werden von den Theoretikern in verschiedenem Sinne gebraucht. Entweder dachte man mit Bacchius an die Orchestik und identifizierte Thesis mit Niederschlag, Arsis mit Aufschlag<sup>1</sup>, oder man bezog die Worte auf Hebung und Senkung der Stimme, wobei dann die Arsis (Hebung) als schwere oder gute Taktzeit gelten muß<sup>2</sup>. Da der Anonymus Bellermanns in einer späten Zeit, im 4. Jahrhundert, schrieb, wird die Gleichstellung von Arsis mit schwerer Zeit, wie sie die Metriker lehren, das Richtige treffen. Es ist auch für eine Taktlehre das Gegebene, daß der Niederschlag bezeichnet wird, zumal es sich um eine Instrumentenschule handelt, die mit einer Markierung leichter Taktteile kaum eine praktische Anleitung zum rhythmisch exakten Spiel verbinden kann. Das zitierte Notenbeispiel wäre auftaktisch zu lesen: die ersten beiden Noten kommen auf den Aufschlag, die übrigen auf den Niederschlag.

Für den sechszeitigen Takt wird u. a. dies Beispiel gegeben:

†	┌	┐	┐
A	c	H	d

Die Striche über den Noten zeigen eine zweizeitige Länge an, der Punkt die Arsis, die schwere Zeit. Es wäre zu taktieren: A—c—H auf den Aufschlag (vier Zeiten), d auf den Niederschlag (zwei Zeiten), eine Teilung nach ungeradem Rhythmengeschlecht. Diese Anordnung in ungleiche Teile ist für das Taktschlagen ebenso wichtig geworden wie die Teilung der geraden Takte in Hälften. Bis in die Zeit der Renaissance hat sich die gleiche Gruppierung der Taktteile behauptet.


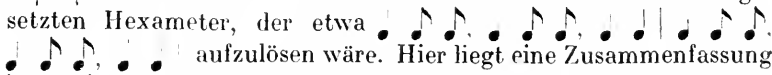
Interessant ist auch das Beispiel für den zwölfzeitigen Takt, das der Anonymus anführt. Da wird an zwei Notenreihen, die leider unvollständig überliefert sind, die Einteilung nach geradem und ungeradem Rhythmengeschlecht gezeigt. Einmal teilt der Punkt die Noten in 6 + 6 und dann in 3 + 9 Zeiten, wodurch die Zugehörigkeit zum daktylischen oder jambischen Takt gekennzeichnet wird.

<sup>1</sup> S. o. die zitierte Stelle (S. 4, Anm. 2) und Aristides Quint. (Meibom, Antiqu. mus. auct. septem S. 34): ἄρσις μὲν οὖν ἐστὶ φορὰ σώματος ἐπὶ τὸ ἄνω· θέσις δὲ ἐπὶ τὸ κάτω ταύτου μέρους.

<sup>2</sup> Martianus Capella (Meibom, a. a. O. S. 194): Arsis est elevatio, thesis depositio vocis ac remissio. Vgl. Bellermann a. a. O. S. 24 Kommentar.



zusammengefaßt und bilden die Hälfte eines Taktes. Der Gesang wäre zu taktieren wie unser schneller  $\frac{6}{8}$ -Takt. Man kann daran denken, die Musik im  $\frac{3}{8}$ -Takt zu notieren, so daß jeder Takt drei Chronoi umfaßt, dem widerspricht aber die Punktangabe und die Haltung der Melodie. Im Chorgesang hätte der Chorführer bei diesem Stück die schweren Taktzeiten durch Fußstapfen zu markieren.

Auch die Hymne des Mesomedes, die beginnt: Ἀεῖδε μουσάροι φίλι, müßte nach dem Schema  in geraden Takten dirigiert werden. Sechs Zeiten auf den Aufschlag, sechs auf den Niederschlag. Bei der Stelle Καλλιόπεια σοφὰ μουσῶν tritt dann Taktwechsel ein durch einen zweimal gesetzten Hexameter, der etwa  aufzulösen wäre. Hier liegt eine Zusammenfassung in zwei  $\frac{6}{4}$ -Takte vor, denn der Hexameter kann mit seinen 24 Zeiten nicht als eine einzige Taktgruppe aufgefaßt werden<sup>1</sup>. In jeder Hälfte des Hexameters würden vier Viertel dem Niederschlag gehören, zwei Viertel dem Aufschlag. Eine gerade Teilung würde den zweiten Versfuß zerreißen. Nach diesen im epischen Versmaß gehaltenen Takten lenkt die Hymne wieder in den Rhythmus des Anfangs ein. Wir haben eine Gegenüberstellung von geraden und ungeraden Rhythmen, die der Chorführer mit seinem Taktschlag anzugeben hat.

Es handelt sich stets darum, die Rhythmen auf den zwei-, drei- oder fünfteiligen Takt zurückzuführen. Sprachakzent und Metrik geben dann dem Taktbau die Vielfarbigkeit und Beweglichkeit, die akzentreiche Schattierung und Ausdruckskraft, denn das Tempo wurde im Chorgesang meist ohne größere Schwankungen und Änderungen durchgeführt<sup>2</sup>.

Die Gesamtleitung lag bei allen chorischen Aufführungen in den Händen des Chorführers. Mochten Festspiele, Umzüge oder Tempelkult durch Chorgesang verherrlicht werden, wurden Tragödien oder Satyrspiele aufgeführt, stets war der Chorführer der Leiter von Tanz und Musik. Er gab den Sängern den Ton an und sang mit lauter Stimme vor, während der mitwirkende Flötenbläser, der wohl mehrere Instrumente verschiedener Stimmung besaß, die Gesänge begleitete<sup>3</sup>. Der Chorführer leitete Einzug

<sup>1</sup> Über die Größe der Takte s. o. S. 6.

<sup>2</sup> Aristoteles Probl. XIX. 15: Διὰ τί οἱ πολλοὶ ἄδοντες σῶζουσι μᾶλλον τὸν ῥυθμὸν ἢ οἱ ὀλίγοι; ἢ ὅτι μᾶλλον πρὸς ἕνα τε καὶ ἡγεμόνα βλέπουσι καὶ βραδύτερον ἄρχονται, ὥστε ὅσον τοῦ αὐτοῦ τυγχάνουσιν· ἐν μὲν γὰρ τῷ τάχει πλείων γίνεται ἡ ἀμαρτία (Jan, Script., S. 407). Vgl. hierzu Abert, a. a. O., S. 127 f.

<sup>3</sup> Vgl. Riemann, Handb. d. Musikgesch. I, 4, S. 142.



und Aufstellung der Choreuten, Tanzbewegungen, Reigen und Prozessionen, und führte das Ineinandergreifen von Musik und Drama. Diese Gesamtleitung des Chorführers beruht auf der Verbindung von Musik, Poetik und Orchestik. Es war keine rein musikalische Direktion, sondern eine rhythmische Führung von Tanz und Gesang. Die Grundzüge dieser Leitung sind für die Geschichte des Dirigierens von großer Bedeutung geworden. Sie bilden in der Zeit der Mensuralmusik den Ausgangspunkt für die Lehre vom Taktschlagen und sind bis in das 17. Jahrhundert hinein in der alten Form gültig geblieben.

## Zweites Kapitel.

### Das Dirigieren des Gregorianischen Chorals.

Zu den Aufgaben einer Musikgeschichte, die die genetische Entwicklung des christlichen Kirchengesangs aus der Kunst der Griechen und Orientalen ableiten wollte, gehört die Frage nach Ursprung und Beschaffenheit des jüdischen Tempelgesangs und der heidnischen Musik. So viel von den Historikern hier gearbeitet worden ist, so wenig Positives ist bisher geleistet. Es ist versucht worden, die christliche Musik mit dem antiken Hymnengesang in Verbindung zu bringen<sup>1</sup>, es ist bewiesen worden, daß die Liturgie des Abendlandes aus den kirchlichen Gemeinschaften in Jerusalem, Antiochien und Alexandrien hervorging, doch der innere Zusammenhang mit der Kunst der Hellenen und die Entstehung der Psalmodie, die das älteste Dokument christlicher Musik bildet, sind noch nicht einwandfrei und überzeugend nachgewiesen worden. Bezeichnend ist, daß die exakte Buchstaben-Tonschrift der griechischen Musik von der christlichen Kirche nicht übernommen wurde, daß sie trotz der Bestrebungen der mittelalterlichen Hellenisten durch eine neue Art der Notierung, durch die Neumierung, ersetzt wurde. Vielleicht ist hier der Kult des Orients die bestimmende Macht gewesen, denn der Grundcharakter der christlichen Musik weist nicht nach dem Hellas des Pindar und Sophokles, sondern nach der Kultmusik des Morgenlandes. Wenn überliefert wird, daß in Milet die religiösen Gesänge durch Instrumente, durch Tanz und Händeklatschen rhythmisch belebt

---

<sup>1</sup> Gevaert, *La mélodie antique dans le chant de l'église latine*. 4895.

wurden, daß im jüdischen Tempeldienst lärmend und laut beim Gesang agiert wurde<sup>1</sup>, so wird man an die Musikübung der alten Kulturvölker erinnert. Und wenn wir im Abendland von der Cheironomie als der gebräuchlichen, der christlichen Musik eigentümlichen Direktion hören, dann denkt man zurück an die Bräuche der Inder, die mit Hand- und Fingerbewegungen eine auswendig gekannte Melodie begleiteten. Wohl lassen sich im Aufbau der christlichen Hymnengesänge Verbindungsfäden mit der griechischen Kunst auffinden, aber in einer Beziehung stehen alle Gesänge der Kirche im Gegensatz zur griechischen Musik: in der Haltung der Melodie, die alle Enharmonik und Chromatik ausschaltete und durch die reine, keusche Diatonik ersetzte. Erst als die christliche Kirche zur Herrschaft gekommen war, wurde die griechische Theorie von Melik und Rhythmik in der Gestalt, wie sie Boetius, Cassiodorus und Martianus Capella verkündeten, wieder aufgenommen, der Kirchenmusik angepaßt und von antikisierenden Schriftstellern nach neuen Gesichtspunkten ausgelegt.

Von einer Ablehnung heidnischer Kunst ist der christliche Kirchengesang, der nach Gregors Reform der Gregorianische Choral genannt wurde, ausgegangen, um in eine Wiederaufnahme und Weiterführung der antiken Lehre einzumünden. Eine Entwicklung, die wir nur in ihrer zweiten Periode, in der Epoche nach Gregors des Großen Regierung, sicher verfolgen können, da Musiktheoretiker des Chorals und erhaltene Musikdenkmäler zum großen Teil einer späteren Zeit angehören. Von dieser Epoche wollen wir in unserer Darstellung ausgehen und durch Rückblicke und ältere Nachrichten, wie sie Kirchenväter und Historiker bringen, den Charakter der Choraldirektion entwickeln.

Es gibt kaum ein zweites Problem, daß die Liturgen so viel beschäftigt, als die Frage nach der Rhythmik des Chorals. Die widersprechendsten Theorien stehen einander gegenüber. Bald wird eine strenge, taktmäßige Gliederung, bald wieder ein freier, oratorischer Rhythmus als Fundament des Chorals nachgewiesen. Eine Folge der unrhythmischen Notierung der Gesänge in Neumen, d. h. in Notenformen, die durch Striche, Punkte, Häkchen und Bogen die ungefähre Richtung der Melodie, aber nicht ihre Rhythmik und Tonhöhe angeben. Allerdings bringen Satzgliederung, Wortakzent und Syntax einen Anhalt für die Gruppierung der Tonformeln, aber eine Taktlehre im Sinne der griechischen Musik,

<sup>1</sup> Peter Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, 1914, 3. Aufl. S. 16, nach Theodoret, haeret. fab. IV, 7.

eine Theorie von der Mensur der Gesänge, die sich auf alle Musikstücke anwenden ließe, ist aus dem frühen Mittelalter nicht überliefert. Wir müssen uns an Musik und Nachrichten von Musikschreibern und Geschichtschreibern halten, wenn wir nicht die in unserer Zeit übliche Methode des Choralgesangs als bindend anerkennen wollen. Indes haben die Versuche, den Choral in ein festes Taktmaß zu spannen, keine greifbaren Resultate gebracht. So geistvoll Hugo Riemann die taktische Mensur der Gesänge durchgeführt hat, eine befriedigende Lösung ist damit nicht erreicht worden. Das gesamte Notenbild wird in dieser Übertragung zu unruhig und kompliziert. Namentlich die chorischen Gesänge haben sich wohl selten in Quintolen, Triolen und ähnlichen Gruppen bewegt. Man fragt sich auch, weshalb die Stücke nicht taktmäßig abgeteilt wurden, wenn man eine gleichmäßige Einteilung, eine stets wiederkehrende Gruppierung gleicher Abschnitte verlangte. In den römischen Notenbüchern waren nicht einmal Pausenzeichen in die Tonschrift eingefügt! Ich glaube, die Beibehaltung einer unrhythmischen Notation erklärt sich aus liturgischen und rein praktischen Gründen. Die christliche Musik sollte die Dienerin der Sprache sein, eine Steigerung und Verinnerlichung des Wortgedankens. Sie sollte einem Sprachgesang gleichen, nicht einer selbständigen Musik in unserem Sinne. Daher schloß sich auch die Psalmodie, der älteste Bestandteil der Kirchenmusik, eng an den Rhythmus der Sprache an. Der Gesang war mehr ein akzentisches Rezitieren als ein eigentliches Singen. Eine Ausnahme bilden allerdings die Halleluja-Gesänge, die mit ihren reichen Melismen einem Jubilieren und Jauchzen gleichen. Aber auch hier war eine freie, ataktische, nur inneren musikalischen Gliederungen folgende Rhythmik möglich, da die Kleriker die Gesänge nach der Methode ihres Gesangsmeisters genau einstudierten, so daß die Chorliturgie auswendig gesungen werden konnte<sup>1</sup>. Die Stücke wurden ohne

<sup>1</sup> Guido, *Reg. rhythm.* (Gerb. Script. II, S. 25): *Hac de causa rusticorum multitudo plurima — Donec frustra vivit, mira laborat insania, — Dum sine magistro nulla discitur antiphona.* Ebd. S. 34: *Mirabiles autem cantores et cantorum discipuli, etiamsi per centum annos quotidie cantent, nunquam per se sine magistro unam vel saltem parvulam antiphonam cantabunt.* Aurelianus Reomensis sagt (Gerb. Script. I, S. 55): *Porro autem, etsi opinio me non feffellit, licet quispiam cantoris censeatur vocabulo, minime tamen perfectus esse poterit, nisi modulationem omnium versuum per omnes tonos, discretionemque tam tonorum, quam versuum antiphonarum seu introitum in theca cordis memoriter insitam habuerit.*

Notenbuch vorgetragen, da die wenigen kostbaren Musikbücher, die man anfertigte, in erster Reihe für den Chordirigenten oder Leiter der Liturgie bestimmt waren.

Durch eine oratorische Rhythmik wurde auch jeder Anklang an die profane Musik ausgeschlossen. Volks- und Tanzmusik waren zu allen Zeiten an den Gruppentakt mit betontem und leichtem Taktteil gebunden. Von diesem rhythmischen Gleichtakt hielt sich der Choral fern, denn die Geistlichen, die alle Instrumente aus dem Kirchendienst verbannten, wollten auch in der Rhythmik einen Gleichklang mit der weltlichen Musik vermeiden. Diese Abtrennung des liturgischen Gesangs von der außerkirchlichen Gebrauchsmusik betont schon Diodor von Tarsus (um 370), wenn er den Gläubigen sagt, daß nicht das Singen der Unvollkommenheit angehöre, sondern das »Singen mit Begleitung seelenloser Instrumente«. »Daher sind — nach Diodor — in den Kirchen bei den Gesängen die Instrumentalbegleitung und die anderen kindischen Zugaben abgeschafft, und nur das pure Singen beibehalten worden. Denn das Lied erweckt die Seele zu einer glühenden Sehnsucht nach dem, was im Liede dargestellt ist; es besänftigt die vom Fleisch aufsteigenden Leidenschaften; es wehrt die ... bösen Gedanken ab; es betaut die Seele, daß sie fruchtbar wird in der Hervorbringung mannigfaltiger Güter; es macht die frommen Kämpfer edel und stark in bezug auf das Ertragen furchtbarer Übel; es wird den Frommen zu einer heilenden Salbe aller Wunden, die das Leben schlägt ... alles dies ... kommt durch die Kirchengesänge den Frommen zu<sup>1</sup>.« Dieser Gedanke der reinen, durch keine weltlichen Anklänge profanierten Kirchenmusik ist das Leitmotiv in der Gestaltung der frühchristlichen Liturgie. Und aus diesen Anschauungen läßt sich auch die ataktische Rhythmik der christlichen Musik verstehen, jene freie Deklamation, die sich an keine schweren und leichten Taktteile bindet, sondern allein dem Wortakzent und der Satzgliederung folgt. Für die vorgregorianische Zeit ist dieser rezitativische, akzentische Vortrag der Chorsätze vielfach bezeugt. So sieht Diodor die Kraft des Gesangs in einer harmonischen Anpassung der Rhythmen an den Text<sup>2</sup>, und die Psalmodie wird

---

<sup>1</sup> Übersetzung nach Harnack, Diodor von Tarsus. Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur von Gebhardt und Harnack. Neue Folge, VI. Band, 1904, S. 434.

<sup>2</sup> A. a. O. S. 402.

geradezu mehr »ein Sprechen als eigentliches Singen«<sup>1</sup> genannt. Auch der Ambrosianische Gesang schloß sich eng an den Text an, wenn auch nicht bewiesen ist, daß das Metrum streng beachtet wurde<sup>2</sup>. Es ist anzunehmen, daß alle Gesänge der Liturgie, die zum weitaus größten Teil Prosatexten folgen, in deklamatorischer Rhythmik vorgetragen wurden. Daß aber auch verzierte Gesänge einer ataktischen rhythmischen Gliederung folgen können, läßt sich noch heute an vielen Volksweisen zeigen. Für die ältere Zeit wird man da kaum bindende Vorschriften aufstellen, da gerade die ornamentreichen Weisen der Liturgie in verschiedenen Kirchen auch verschieden ausgeführt wurden.

Aus der engen Verbindung von Wort und Ton, die wir als Norm für die Chorgesänge ansehen, erklärt sich, daß wir in der Blütezeit des Gregorianischen Chorals, in der Epoche von Gregors Wirken bis etwa zur Regierung Karls des Großen, so wenig von der Rhythmik hören. Alle Rhythmenregeln waren überflüssig, solange sich die Rhythmik auf den Text stützte und alle melismatischen Tongruppen nach überlieferter Praxis gesungen wurden. Erst im 10. Jahrhundert, als der Bestand an liturgischen Weisen stark zugenommen hatte und Tradition und Sicherheit in der Ausführung der Sätze verloren gehen, werden Gesetze über die Choralrhythmik gegeben, die ihre Herkunft aus der Wiederaufnahme der antiken Kunstlehre herleiten. Diese Theorien werden am Schluß des Kapitels behandelt, da sie kaum Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben können. Die Epoche der neumierten Tonstücke hält sich nach den Musikdenkmälern und Geschichtsschreibern zu urteilen an keine Taktlehre, an keine sich stets gleichbleibende Gruppenteilung der Rhythmen und Takteinheiten, sondern an einen freien solistischen Vortrag und eine oratorische Rhythmik in den einfachen Stücken und Chorgesängen.

Mit Ausnahme der Hymnen, die nach metrischen Texten komponiert sind, bieten somit die Gesänge des Chorals keine Anhaltspunkte für eine taktische Mensur. Sie können daher nicht nach griechischem Muster dirigiert worden sein, da eine regelmäßige Folge von schweren und leichten Taktteilen das Ebenmaß der Gesänge und die deklamatorische Tonsprache zerstört haben würde.

<sup>1</sup> *Primitiva autem Ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret psallentem resonare: ita ut pronuncianti vicinior esset, quam psallenti [quam canenti].* Gerbert, *De cantu et mus. sacr.* I, S. 203.

<sup>2</sup> S. Peter Wagner, *Neumenkunde, Palaeographie des Gregorianischen Chorals*, S. 238 f.

Im Mittelpunkt aller kirchenmusikalischen Bestrebungen stand die schola cantorum in Rom, jene Sängergemeinschaft, die Gregor der Große nach dem Zeugnis des Johannes Diaconus gegründet und materiell gesichert haben soll. Was die Päpste Sylvester (—336), Sixtus (—440) und Leo der Große (—461) für die Ausbildung der Sängerschöre getan haben<sup>1</sup>, tritt hinter der Organisation der Schola zurück. Die römischen Sänger überholten in kurzer Zeit alle Chorvereinigungen. Hier wurde die Liturgie im Sinne Gregors — dem nach der neuerdings angefochtenen Überlieferung die Regelung und Reformierung der Liturgie zugeschrieben wird — in einheitlicher Manier ausgeführt. Ein Vortragsstil bildete sich, der als vorbildlich in allen Kirchen galt. Von der Schola, die die liturgischen Gesänge im Gottesdienst nach Gregors Vorschrift ausführte, ist die römische Methode des Gesangsvortrags in die fernsten Kirchengemeinden gekommen; und nach dem Muster der Schule, in der auch die heranwachsende Jugend Unterricht erhielt, wurden an vielen Orten Singeschulen eingerichtet. Die Gesänge erhielten sich durch Unterricht und Überlieferung in traditioneller Vortragsmanier, so daß die Bedeutung der Schule immer weiter wuchs. Wie in Rom gesungen wurde, galt als Vorbild und Gesetz der christlichen Kirche.

Der Dirigent der schola cantorum war der Primicerius, der Prior scholae, ihm folgten dem Range nach: der Secundicerius, Tertius, Quartus — letzterer unterwies die Sängerknaben — und die Subdiakonen, sieben an der Zahl. Zu diesen Männerstimmen gesellte sich bei der Ausführung der Chorgesänge noch die Reihe der Singknaben. Der Primicerius rangierte nach Gregors Bestimmung unter den höchsten Würdenträgern; er leitete Zeremonie und Musik und überwachte Lehre und Vortrag des Gesanges.

Nach dem I. Ordo Romanus, der im 7. oder 8. Jahrhundert aufgestellt wurde, standen die Sänger an allen Tagen, an denen der Papst zelebrierte, im unteren Chor der Kirche. »War der Papst im Secretarium angekleidet, so erschien der vierte Sänger vor ihm und meldete, wer die Epistel lesen und wer das Graduale

<sup>1</sup> Gerb., De cantu I. S. 36. Ann. a.: Quamquam tempore S. Silvestri P. et postea plures et magnae fuerint in urbe basilicae conditae, non tamen singulae Clericos vel Monachos speciatim habebant, qui in illis sacra officia celebrarent. . . Ideoque schola cantorum instituta fuit, quae urbi communis erat et ad stationes, processiones, singulasque diebus eorundem festis ecclesias urbis conveniebat, ibique sacra officia, et Missarum solemnia, Pontifice vel Presbytero celebrante, decantabat.

singen sollte. Hatte er die Zustimmung des Papstes erhalten, so brachte er die Meldung an seinen Obern, den Primicerius zurück; die Schola stellte sich in zwei Reihen auf, die Männer an den Flügeln, die Knaben in der Mitte, oder die Männer gegen das Schiff hin, die Knaben dem Altare zu<sup>1</sup>. Nach dieser Aufstellung hob der Primicerius den Introitus an. Sobald der Subdiakon der Schola die Antiphon zum Introitus angestimmt hatte, faßte er seine Planeta zu einem Bausch auf, d. h. er faßte den vorderen Teil seiner Planeta vorn auf der Brust in einen Bausch zusammen, so daß die Arme frei wurden<sup>2</sup>.« Das geschah, wie Kienle nachgewiesen hat, um den Gesang durch Handbewegungen zu leiten. Über die Art dieser Direktion erfahren wir aus der römischen Urkunde nichts weiter. Aber es sind Notizen in anderen Schriften erhalten, die einen Rückschluß auf die römische Praxis zulassen, Nachrichten aus den Kirchen zu St. Gallen, Mainz, Mailand und Monte Cassino.

So findet sich in einem Bericht über eine Osterfeier in Ingelheim, die im Jahre 1030 abgehalten wurde, eine interessante Bemerkung über die Direktion einer Sequenz. Ekkehard IV. aus St. Gallen, der nach Mainz als Dirigent einer Singeschule berufen war, mußte in Ingelheim vor Kaiser Conrad und vielen Bischöfen und Fürsten die Ostersequenz »Laudes Salvatori« dirigieren. Der Chronist gibt davon folgende Beschreibung: »Mitten im Chore, dem kaiserlichen Throne gegenüber, stand der choralkundige Mönch von St. Gallen, um den Gesang zu leiten. Als nun nach dem Alleluja Pasca nostrum die Sequenz beginnen sollte und der Kantor die Hand erhoben hatte, um, wie es sich gebührt, die Weisen der Sequenz mit der Hand zu malen, da ereignete sich das dem Kantor so Ehrentvolle, daß drei Bischöfe im Pontifikalschmuck in den Chor hinabstiegen, um mit ihm die Gesänge zu singen, die er sie in St. Gallen selber gelehrt hatte<sup>3</sup>.« Die Sequenz wurde also nicht taktiert, sondern mit der Hand »gemalt«, die Tonfiguren wurden mit Gesten veranschaulicht, die die Ausbiegungen

<sup>1</sup> Migne, Patr. Lat., Tom. 78, S. 944: Tunc illi elevantes se, per ordinem vadunt ante altare, et statuuntur per ordinem acies duae tantum, paraphonistae quidem hinc inde aforis, infantes ab utroque latere infra per ordinem. Et mox incipit prior scholae antiphonam ad Introitum.

<sup>2</sup> Ambrosius Kienle, Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangschöre, V. f. M. 4885, S. 460.

<sup>3</sup> Anselm Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens, S. 82: »Cum manum ille ad modulos sequentiae pingendos rite levasset.« Kienle (a. a. O.) weist die Sequenz nach. Obige Stelle nach seiner Übersetzung.

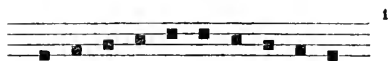
und Steigerungen der einfachen Melodie durch leichte Handbewegungen nachzeichneten. Diese Cheironomie, die schon bei der Musikübung der alten Kulturvölker erwähnt wurde, war in der Musik der christlichen Kirche die gebräuchliche Direktionsform. Wir wissen aus Mailand, daß dort noch im Jahre 1130 der Verlauf der Melodie vom Kantor durch entsprechende Handbewegungen angedeutet wurde<sup>1</sup>, und können somit den Gebrauch der Cheironomie für die Kirchen in St. Gallen, Mainz und Mailand nachweisen.

Zu diesen Nachrichten kommt als wichtigste Quelle ein Bericht von der Chorleitung in Monte Cassino, den ein Mönch im 11. Jahrhundert aufgeschrieben hat. Er gibt eine Beschreibung von der Gruppierung der Sänger, die wie in Rom in zwei Reihen aufgestellt waren, und fährt dann in holprigem Kirchenlatein fort: »Ein Magister steht mitten im Chor mit Alba und Mantel bekleidet; in der Linken hält er den Hirtenstab, das Zeichen der Disziplin, da alle Sänger ihm unterstellt sind. Dann hebt er die rechte Hand und zeigt mit gemessenen und gut berechneten Bewegungen allen Sängern (den Verlauf der Noten). Alle haben nach seiner Hand zu sehen, damit der Gesang durch die gemessenen Bewegungen gleichsam vorher gezeigt wird und alle einmütig wie aus einem Munde singen<sup>2</sup>.« Noch ausführlicher beschreibt der Mönch die Cheironomie an einer anderen Stelle, die sich so übersetzen ließe: »Ein Magister steht mitten im Chor mit dem Festgewand geschmückt. Er heißt der die Cheironomie ausführende Dirigent (Cheironomikos). In der Linken hält er den Stab des Bischofs oder Abbaten, um gleichsam die ihm übertragene Würde zu zeigen. Dann hält er ihn in der Rechten hoch, damit alle darauf hinsehen, und zeigt ihnen nach der Kunstlehre den Ablauf der Noten, wie wir gesagt haben. Mit klarer Stimme singt er auf fünf Tonstufen fünf aufsteigende und ebensoviel absteigende Noten. Daher heißt die Tongruppe, die er vorträgt: Serenimpha. [Eine Bezeichnung, die auch als Neumenfigur vorkommt.] So sieht das Notenbild aus, das er mit den Handbewegungen zeigt:

<sup>1</sup> Kienle, a. a. O. S. 166.

<sup>2</sup> Gerbert, *De cantu* I, S. 320, Anm. a: *Ex una parte chori tres clerici in ecclesia et tres de alia; et magister per medium, qui albas indutum atque pluvialem sinistra manu pastoralis virgam propter disciplinam tenens, ut omnes obiciantur. Proinde dextra manu elevata metiri atque componere ostensionibus omnibus demonstrat, ut insimul aspiciantur ad manum, ut sicut metiendo praenotatur cantus omnes quasi una voce concorditer cantum componat.*





Der Dirigent gibt nach diesem Bericht durch einen Quintengang Tonart und Tonhöhe an, so daß die Sänger die Lage der Halbtöne hören und sich danach richten können. Dann leitet er durch malende Handbewegungen, durch Zeichen, die dem Gang der Melodie entsprechen.

Wie das Wort Cheironomie ( $\chi\epsilon\iota\rho$  und  $\nu\omicron\mu\omicron\varsigma$ ) auf Griechenland weist, so zeigen auch die Erläuterungen, die der Mönch aus Monte Cassino über Tonformeln wie Jonicon, Chamilon, Cuphos u. a. gibt, daß die Praxis der cheironomischen Direktion aus dem Osten stammt. Nach den Berichten von *Allatius* und *Goar* wurden noch in späterer Zeit im Gottesdienst der griechischen Kirche die Sänger in zwei Abteilungen aufgestellt, von denen jede einem Chorsänger folgte. In der Mitte stand der Kantor, der die Melodie cheironomierte. Im *Euchologium graecum* sagt Goar<sup>2</sup>, daß die Griechen selten aus Büchern singen und »noch seltener aus solchen, die mit Musiknoten versehen sind«. Diesem Mangel helfen sie dadurch ab, »daß irgend jemand halblaut, so daß er von allen gut gehört werden kann, beiden Chorseiten aus einem Buche in kleinen Abschnitten vorsagt, was zu singen ist. Bei Gesängen, die mehr bekannt und gebraucht sind, bedienen sie

<sup>1</sup> Ebd. I, S. 324, Ann. a: Unus magister in medio stat sacris vestibus indutus, qui dicitur cheronomika (!) ( $\chi\epsilon\iota\rho\nu\omicron\mu\omicron\kappa\acute{\iota}\varsigma$ ), sinistra manu baculum episcopi vel abbati tenens, quasi potestate ab eo accepta, dextra manu sursum tenens, ut omnes ibi aspiciant, et ille per studium artis neumarum casibus demonstrat, ita ut diximus, serena voce ostendens per quinque neumas in quinque cordis ascendit, vel descendit per gradibus cordarum tonando: ita illa neuma, qui per quinque gradibus cordarum tonando ascendit vel descendit serenimpha vocatur. Ita facta est, quem cum manibus demonstrat. — Zur Cheironomie vgl. Kienle, a. a. O., Fleischer, Neumen-Studien I, 2, Peter Wagner, Neumenkunde und Paléographie mus., Bd. I und VII. In Bd. VII der Paléographie ist ein Deutungsversuch der Cheironomie unternommen, der allerdings praktisch nicht recht brauchbar ist. Unbeachtet blieb bisher eine Stelle in den Schriften des *Aelredus* (12. Jahrhdt.): Interim histrionicis quibusdam gestibus totum corpus agitur [a cantoribus], torquentur labia, rotant, ludunt humeri; et ad singulas quasque notas digitorum flexus respondet (Migne, Patr., Tom. 495, S. 574).

<sup>2</sup> Goar, *Euchologium graecum*. Übersetzung nach Kienle, a. a. O., vgl. Fleischer, a. a. O. I, S. 34. Die doppelchörige Aufstellung ist von Philo-Eusebius schon für den Vigiliengesang der Therapeuten bezeugt. Auch hier werden zwei Vorsänger, die sich »durch die Würdigkeit der Person, wie in der Musik« auszeichneten, als Leiter des Chors genannt. Siehe P. Wagner, Ursprung und Beschaffenheit, S. 23.

sich verschiedener Bewegungen der rechten Hand und der Finger, die sie ganz (oder) halb einbiegen, ausstrecken usw., als Zeichen, um die verschiedenen Töne und Modulationen auszudrücken, was Cedrenus ‚Cheironomia‘ nennt. Derjenige nun, der die Kanones und Hymnen versweise vorspricht, . . . der alles, was zu singen ist, angibt und durch seine Stimme die Führung hat, heißt Kanonarch, d. h. derjenige, der die Kanones anstimmt und ihren Gesang leitet.« Daß hier betont wird, die Griechen bedienten sich keiner Notenbücher, beweist, daß der Verfasser das später in Rom übliche Absingen von Noten gekannt hat<sup>1</sup>. Interessant sind vor allem seine Nachrichten von der Cheironomie und dem Kanonarch. Was da vom Einbiegen der Finger und den Handbewegungen gesagt wird, schließt unmittelbar an die Musikübung der alten Kulturvölker an<sup>2</sup>. Die römische Kirche wird die orientalisches-griechische Methode einer sichtbaren Notenangabe aufgenommen und ihrem Zweck entsprechend umgebildet haben.

Auch das Amt des Vorsängers finden wir — wenn auch in anderer Form — in der Liturgie des Abendlandes wieder. Der Präzentor, auch Kantor genannt, war der Solist des Kirchengesangs. Auf seinen Vortrag hatte der Gesamtchor zu antworten. Er stand auf einem abgesonderten Platz und mußte mit deutlicher, klarer Stimme die Intonationen und Solostücke singen, die er noch häufig mit Verzierungen, Ornamenten und Figuren umrankte. Man verglich ihn etwas drastisch mit dem »Knecht, der die Ochsen mit dem Stachel antreibt«<sup>3</sup>, oder man sagte: »was auf dem Schiff der Steuermann, auf dem Wagen der Lenker, das ist im Chor der Präzentor«<sup>4</sup>. Dem Präzentor gegenüber, auf der anderen Seite des Chores stand der Succentor, der die Responsion ausführen mußte. Wo die liturgischen Funktionen

<sup>1</sup> Vgl. Kienle, a. a. O. S. 468.

<sup>2</sup> S. o., S. 2. Eingehende Quellennachweise über die Cheironomie der Kulturvölker gibt Fleischer, a. a. O. I, 4.

<sup>3</sup> Honorius Augustodunensis (Migne, Tom. 472, S. 549): Praecentor qui cantans voce et manu incitat, est servus, qui boves stimulo minans dulci voce bobus jubilat. Ebd. S. 567: Praecentores, qui chorum utrinque regunt, sunt duces, qui agmina ad pugnam instruunt.

<sup>4</sup> Quod est in triremi gubernator, in curru rector, praecentor in choris. (Du Cange, Glossar, Artik. »Praec.«) Ausführlich behandelt das Amt des Präzentors Udalricus Cluniacensis Monachus (11. Jahrhdt.) in dem Kapitel: De praecentore et armario (Migne, Tom. 449, S. 748f.). U. a. heißt es da: tota servitutis divinae ordinatio in ecclesia super nullum pendet quam super illum — Quod voluerit ut cantetur, cantatur; quod voluerit ut legatur, legitur . . .

nicht nach römischem Muster verteilt werden konnten, mußte der Vorsänger auch die Chordirektion übernehmen. So wird in den *constitutiones Lichefeldenses* verordnet: der Kantor solle den Gesang nach dem Verlauf der Noten (also cheironomisch) leiten oder aber dem Succentor die Direktion überlassen. Alle Anordnungen der Liturgie habe er zu überwachen und die Singknaben zu unterrichten<sup>1</sup>. Weiter wird dem Dirigenten die Intonation übertragen, die Aufstellung des Chors, die Kontrolle der Musikbücher<sup>2</sup>. Im Chor haben wir uns sein Amt als Vorsänger ähnlich zu denken, wie die Führung des ersten Tenors in unseren kleinen Männerchören. Der Präsentor gab Ton und Tempo an und leitete mit seiner Stimme die übrigen Sänger, falls die cheironomische Direktion nicht ausreichte. Auch die Ausführung der Absätze oder der Endpunkte der Psalmodie wurde von ihm dirigiert, denn die Kadenzen wurden nicht nach dem Wortakzent, sondern nach dem Charakter der Melodie gesungen<sup>3</sup>. Dann sorgte er dafür, daß in der Psalmodie nicht geeilt oder geschleppt wurde, daß das Zeitmaß dem Affekt des Musikstücks entsprach; Trauergesänge wurden langsam und gemessen, Responsorium, Graduale und Traktus bald langsamer, bald schneller gesungen. Er mußte auch auf die richtige Ausführung der Absätze (Pausen) achten, die bei ruhigem Zeitmaß länger, bei lebhaften kürzere Zeit gehalten wurden<sup>4</sup>. Man sieht, daß eine gesangliche

<sup>1</sup> Gerbert, *De cantu* I, S. 304 Anm. b: *Cantoris officium est chorum in cantuum elevatione et depressione vel per se, vel per succentorem suum regere, et in omni duplici festo lectiones legendas canonicis praesentibus iniungere, chronica paschalia singulis annis mutare, cantores, lectores et ministros altaris in tabula ordinare. Ad illum pertinet instructio puerorum et disciplina et eorumdem admissio et ordinatio . . .* (Const. Lich. an. 1193.)

<sup>2</sup> Ebd. I, S. 304, Anm. a: *Cantor debet stare in dextro choro et succentor in sinistro, et unusquisque in choro suo fratres ad vigilandum et cantandum excitare, neglegentias de antiphonis, psalmis, responsoriis et hymnis, atque versiculis unusquisque in suo et in altero, si alter non emendaverit, corrigere; ut fratres ordinate stent vel sedeant, providere . . . canticum incipere* (nach Martenius).

<sup>3</sup> *Instituta patrum de modo psallendi* (Gerb. Script. I, S. 6): *Omnis enim Tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, non est secundum accentum verbi sed secundum musicalem melodiam Toni facienda.*

<sup>4</sup> Ebd.: *Psalmodia semper pari voce, aequa lance, non nimis protrahatur, sed mediocri voce, non nimis velociter, sed rotunda, virili, viva et succincta voce psallatur: syllabas, verba, metrum in medio et in finem versus, id est initium, medium et finem, simul incipiamus et pariter dimittamus. Punctum aequaliter teneant omnes. — Una qualitate cantemus, simul pausemus, semper auscultando. Si morose cantamus, longior pausa fiat, si propere, brevior. — S. 7: Ergo cum*

Leitung, ein Mitsingen des Präsentors oder Kantors neben der Cheironomie häufig notwendig wurde; es mußte mit »Hand und Stimme« dirigiert werden, wenn der Gesang ohne Schwankungen durchgeführt werden sollte<sup>1</sup>. Da in der Kirche ein verhältnismäßig kleiner Chor die einstimmigen Choralsätze sang, die in der Schule bereits einstudiert waren, so konnte der Dirigent mit der gesanglichen Führung und einer cheironomischen Leitung bei der Direktion auskommen.

Ambrosius Kienle erzählt in seiner zitierten Schrift, wie er beim Studium des Chorals nach einer ähnlichen Methode gesungen hat: »Oft unbewußt und unwillkürlich hob sich die Hand des Lehrers und malte in feinen Linien die graziöse Bewegung der Melodie.« Weiterhin gibt er folgende Charakteristik der cheironomischen Direktion: »Ruhig und gemessen zeichnet die Hand die mittlere mäßige Bewegung, gewandt und schnell die flink eilenden rhythmischen Füße, gewaltig und hoch schwingen sich die melodischen Bogen, langsam und majestätisch gleiten sie von ihrer melodischen Gipfelung nieder, zart und weich legen sich die wehevollen Formen eines innigen Gebetes hin, kräftig und fest treten andere auf; hier türmt es sich langsam und imposant auf, dort springt es in überraschender Plötzlichkeit wie eine schlanke Säule empor.« Doch man braucht nicht die Phantasie zu befragen, um eine Vorstellung von dieser Direktion zu geben. Will man die Grundformen der Cheironomie aus der Musik ableiten, so stelle man sich vor die Aufgabe, einem Chor von Singknaben und Männern eine einstimmige Melodiebewegung so anzudeuten, daß der Verlauf des Tonstücks von allen Sängern wiedererkannt wird. Drei Grundbewegungen werden dabei stets wiederkehren: die aufsteigende, absteigende und wagerechte Linie:



Diese drei Typen sind die Grundformen der Sprachakzente und auch die der Neumenschrift. Dem Akut  $\nearrow$ , der eine Hebung der

---

quidquid agitur pro Defunctis, totum flebili et remissiori debet fieri voce . . . Responsoria vero et Antiphonas, Gradualia, Tractus, Alleluja, Offertoria et Communiones, omnemque gravem cantum, remissiori ac velociori processu persolvamus . . .

<sup>1</sup> Honorius Augustodunensis (Migne, Tom. 172, S. 567): Cantores manu et voce alios ad harmoniam incitant, quia et ducere alios manibus pugnando, et voce hortando ad certamen instigant. S. auch Joh. de Muris (Gerb. Script. III, S. 202): Sed tamen hinc oculi nequeunt pendere cantum, si non auris adest et voces praemodulantum.

Stimme anzeigt, entspricht in der Neumation die Virga /, dem Gravis  $\backslash$  der Punkt. Der wagerechte Strich bleibt in der Neumierung als Zeichen gleicher Tonhöhe, oder er geht als Zirkumflex zur Notenform der Clivis  $\cup$  über, die die Verbindung zweier Töne darstellt. Der Akut würde in der Neumenschrift einen höheren Ton bezeichnen, die Hebung der Melodie, der Gravis einen tieferen, die Senkung der Stimme, und der Zirkumflex eine Vereinigung zweier Noten, von denen die zweite tiefer steht als die erste.

Der Zusammenhang von Sprachakzent und neumierter Ton-  
schrift ist schon vor vielen Jahrzehnten von Coussemaker<sup>1</sup> erkannt worden und wird in unserer Zeit kaum noch bestritten. Am ausführlichsten haben Peter Wagner<sup>2</sup>, Oskar Fleischer<sup>3</sup> und Dom Mocquereau<sup>4</sup> den Ursprung der Neumation aus den Sprachakzenten entwickelt. Die Akzente werden als bildlicher Ausdruck der Gesten des Redners gesehen, als Grundformen jener Handbewegungen, die ein Redner beim Vortrag unwillkürlich anwendet. Quintilian spricht daher von einer Cheironomie, die man das Gesetz der Gesten nennen könnte, und von Bewegungen, die den Formen der Akzente gleichen<sup>5</sup>. Man findet auch Neumenschriften in den denkbar einfachsten Formen, Akzentneumen, die allein die Sprachakzente variieren, z. B. die Lamentationes Jeremiae, die etwa um das Jahr 700 aufgeschrieben wurden<sup>6</sup>, oder die Carmina Adhemi, von denen Gerbert ein Faksimile gegeben hat<sup>7</sup>.

Sieht man sich ein rein akzentisch notiertes Tonstück an, das etwa rezitierend mit wenigen Tonfällen vorgetragen werden müßte, z. B. den Anfang zum Johannes-Evangelium<sup>8</sup>:

<sup>1</sup> Histoire de l'harmonie au moyen-âge. Paris 1852. III. Chap. II.

<sup>2</sup> Neumenkunde (s. o.).

<sup>3</sup> Neumen-Studien (s. o.).

<sup>4</sup> Paléographie mus. Les principaux manuscrits de chant . . publiés par les Bénédictins de Solesmes. Bd. I.

<sup>5</sup> M. Fabii Quintiliani, De institutione oratoria libri XII (ed. Gesner) XI, 3, S. 578: Optime autem manus a sinistra parte incipit, in dextra ponitur; und I, 11, S. 60: Et certe quod facere oporteat, non indignandum est discere, cum praesertim haec chironomia, quae est . . lex gestus et ab illis temporibus heroicis orta sit, et a summis Graeciae viris et ab ipso etiam Socrate probata, a Platone quoque in parte civium posita virtutum, et a Chrysippo in praeceptis de liberorum educatione compositis non ommissa. Über die Cheironomie der Hellenen, die keine ausgebildete Kunst der Gesangsleitung darstellt, siehe Fleischer, a. a. O.

<sup>6</sup> Faksimile bei Fleischer, a. a. O. II, S. 4.

<sup>7</sup> Gerbert, De cantu I, S. 202.

<sup>8</sup> Ebd. II, Tab. II. Faksimile.

καὶ χωρὶς αὐτοῦ ἐγενετο οὕδε ἐν

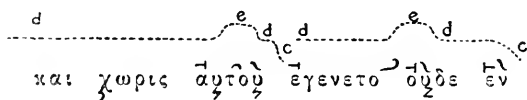
dann erkennt man den Zusammenhang von neumierter Tonschrift und Sprachakzent. Auch die komplizierter notierten Musikstücke der abendländischen Kirche, wie wir sie aus dem 9. und 10. Jahrhundert kennen, lassen sich auf die Urformen der Akzente zurückführen; es sind variierte Formen des Akuts, des Punktum und des Zirkumflex.

Von den alten Schriftstellern ist die Entwicklung der Neumation aus den Sprachakzenten bezeugt, am prägnantesten in den Worten: »De accentibus toni oritur nota quae dicitur neuma«, die Dom Mocquereau nach einer Urkunde des 10. oder 11. Jahrhunderts zitiert<sup>1</sup>. Man kann annehmen, daß die Neumenschrift anfangs nur die Akzente umgebildet und kombiniert hat, bis sie im Laufe der Jahrhunderte jene Gestalt bekam, die wir in den Musikdenkmälern der römischen Kirche finden.

Es war gezeigt worden, daß in der Musikübung der griechischen Kirche die Noten an Hand und Fingern bezeichnet wurden, um die Sänger im Vortrag zu stützen, und daß auch das Abendland die orientalisches-griechische Cheironomie übernahm. Wenn nun die Grundformen der Neumen den Typen der cheironomischen Handbewegung gleichen, so werden auch die Notenzeichen ein Abbild der Gesten des Chorleiters gewesen sein, ähnlich den Akzenten der Schrift, die gleichfalls ein Bild von den Gestikulationen des Redners und vom Worttonfall geben. Die Neumenschrift brachte keinen Anhalt für Tonhöhe und Rhythmik der Gesänge. Sie war ohne Kenntnis der überlieferten Ausführung als Notenschrift unbrauchbar. Wohl aber gab sie eine ungefähre Andeutung über den Verlauf der Melodie, die der Sänger kannte. Sie entsprach dem Bild, das der Chorleiter durch seine tonmalerische Direktion veranschaulichte. Die Neumenschrift stellte also in ihren Grundformen gleichsam ein graphisches Bild der Cheironomie dar. Was die Sänger im Unterricht gelernt hatten, wurde ihnen durch die Direktionsführung, durch das Nachmalen der Melodiebewegung wieder lebendig. Sie sahen den Verlauf der Melodien in den Gesten des Chorleiters, in seinen in schräger und wagerechter Linie geführten Handbewegungen.

<sup>1</sup> Aus Cod. Pal. lat. Nr. 235, fol. 38 v<sup>o</sup> in der Paléogr. mus. (Bd. I). S. auch P. Wagner, Neumenkunde (S. 215), wo die Urkunde abgedruckt und übersetzt ist.

Das zitierte Beispiel aus dem Johannes-Evangelium könnte ich mir durch die Cheironomie in dieser Form:



ausgeführt denken; die Zeichen —| und |— sind Spiritus lenis und asper, und die Schleifer an den Buchstaben wohl Vortragszeichen. Es blieben Gravis, Akut und Zirkumflex auszudrücken, deren Tonbewegung in der punktierten Linie angedeutet ist. Damit soll keine Übertragung des solistischen Stücks, sondern nur eine Vorstellung von der praktischen Seite der Cheironomie gegeben werden. Da alle chorischen Tonsätze auswendig vorgetragen wurden, so wird wohl diese cheironomische Gedächtnishilfe neben der Führung des Vorsängers für die Praxis des frühen Mittelalters ausgereicht haben.

Die drei Typen des Akut, Gravis und Zirkumflex findet man auch in einer Tabelle spätgriechischer Neumenformen wieder. Es sind die sogenannten »Papadiken«, Unterrichtsbücher für Sänger, die vielleicht auf Johannes von Damaskus (8. Jahrhundert) zurückgehen. In dieser Tonschrift, die von Gerbert und Fleischer<sup>1</sup> veröffentlicht, bisher keine überzeugende Lösung gefunden hat, trifft man die Akzentzeichen in den Figuren

- └ Ison
- ┘ Psephiston
- ┘ Bareia.

Diese Neumenformen gehören zu den großen Zeichen, von denen gesagt wird, daß sie keine Tonbedeutung haben, da sie »allein der Cheironomie wegen gesetzt werden«<sup>2</sup>. Sie können als Formeln für die melodiemale Direktion angesehen werden. Die übrigen Figuren der Tabelle sind in seltsamen, z. T. recht komplizierten Formen aufgezeichnet. Ich kann mir vorstellen, daß die Zeichen  $\mathcal{S}$  (Tromikon) und  $\mathcal{R}$  (Strepton) durch ein Drehen

der gespreizten Hand nach rechts und links:  $\mathcal{S}$  und  $\mathcal{R}$ , dem

<sup>1</sup> Gerbert, *De cantu* II, Tab. VIII f., Fleischer, a. a. O. III, Riemann, *Handb. der Musikgesch.* I, 2, S. 108 f.

<sup>2</sup> A. a. O.: *Ἐπει ταῦτα διὰ μόνης τῆς χειρονομίας κείμενα καὶ οὐ διὰ φωνῆς, ἀφωνα γὰρ εἶσι.*

Sänger Andeutungen für den Vortrag geben können, etwa für ein Tremolieren oder Verzieren des Tones, aber unmöglich können diese Zeichen:  $\ominus\ominus$  und ähnliche für die praktische Cheironomie in Betracht kommen. Man wird diese Figuren anders deuten müssen: als Tempoangabe (schnell, langsam), als Charakterbezeichnung von Tonstücken (vgl. das Choreuma) oder als Vorschriften für Gesten und Bewegungen, wie sie der Kult vorschreibt. Darauf weisen auch die beigefügten Namen und die Einzeichnung der Figuren. Sie werden häufig in roter Farbe über oder unter die Noten gesetzt, sind also Vortragszeichen in unserem Sinne<sup>1</sup>. Sicherlich liegen allen Figuren einfache Formen zugrunde, vielleicht jene drei Akzentformen, die wir aus den Notierungen der christlichen Musik kennen.

Die komplizierten Zeichen, die die griechische Tabelle zeigt, kommen in der Neumenschrift der abendländischen Kirche nicht vor. Das erklärt sich daraus, daß Vortragsangaben wie schnell, langsam und ähnliche in der älteren Tonschrift unnötig waren, solange noch tüchtige Gesangsmeister die Ausführung der Stücke nach überlieferter Methode einstudierten. Später half man sich mit der Einzeichnung von Buchstaben, um Tempoänderungen und Vortragshinweise zu geben, eine Methode, die sich mit der eben beschriebenen Einfügung der Cheironomiezeichen in die Papadiken in Verbindung bringen ließe, wenn sich diese Figuren auf ein älteres orientalisches Alphabet zurückführen ließen<sup>2</sup>. Im wesentlichen bringen die neumierten Stücke des Abendlandes Weiterbildungen, Kombinationen und Zusammenfassungen der Akzentzeichen. Man wird in diesen Notierungen eher ein Abbild cheironomischer Bewegungen sehen können als in den stark verschlungenen Zeichen der spätgriechischen Tonschrift.

Natürlich hat der Chorleiter bei der Direktion nicht alle Einzelheiten und Feinheiten der Neumennotation in der Luft nachgemalt. Solche Bewegungen wird kein Sänger verstanden haben. Wohl aber wurden an wichtigen Stellen das Steigen und Fallen, das Umbiegen und Ausweiten der melodischen Linie, möglicherweise auch Verzierungen einer Note — z. B. das Quilisma *ui'* der Tonschrift — durch die Cheironomie veranschaulicht. Man würde auch kaum verstehen, wie sich eine unrhythmische und in der Tonhöhenbezeichnung unklare Notenschrift, wie die Neumierung,

<sup>1</sup> Vgl. Fleischer und Riemann, a. a. O.

<sup>2</sup> Vgl. Fleischer, a. a. O., Bd. III.



Jahrhunderte lang behaupten konnte, wenn nicht die Cheironomie die Tonzeichen erklärte, jene melodiemalende Direktion, die die überlieferten Tonstücke in ähnlicher Weise darstellte wie die Notenschrift. Was die Musikbücher dem Sänger sagten, das zeigte der Dirigent in seiner Leitung.

Die Neumierung des Gregorianischen Chorals ist in ihrer Grundform eine Gedächtnishilfe für Chordirigenten, Gesanglehrer und Sänger. Eine Tonschrift wie die unsrige ist sie nie gewesen, und alle Versuche, die Zeichen in moderne Notierung zu übertragen, können nur von Berichten der Theoretiker, von Vergleichen mit späteren Dokumenten, in die Linien oder Buchstaben eingefügt sind, ausgehen, aber nicht von den Tonzeichen der früheren Jahrhunderte selbst, da Intervalle und Rhythmik nicht kenntlich gemacht sind. Durch diese Notation, deren Sinn nur den Klerikern bekannt war, wurde jede Profanierung der Musik, jede Ausbeutung der Melodien durch die Gebrauchsmusik ausgeschlossen. In späterer Zeit, als die Tradition in der Ausführung der Gesänge verloren zu gehen drohte, wurde dann die Tonlage der Stücke durch höher und tiefer gesetzte Neumen vorgeschrieben. Man glossierte die Zeichen mit Buchstaben und Vortragsbemerkungen, bis die Einführung von Linien mit vorgeschriebener Tonhöhe und Guidos Notenreform die Unsicherheit der Notierungen beseitigte.

Es ist bezeichnend, daß wir vom 10. Jahrhundert an, in einer Zeit, wo die Neumenschrift kritisiert und verbessert wird<sup>1</sup>, Nachrichten finden, die die Rhythmik des Chorals nach antikem Muster schematisieren oder erklären. Berühmt ist da das 15. Kapitel aus Guidos »Micrologus«, das die Gesänge nach Analogie der Metrik analysiert. Auch Hucbald und andere Musiktheoretiker bringen solche Ausführungen. Diese Rhythmenlehren, die sich kaum zu einer einheitlichen Theorie verdichten lassen, gehen auf die Wiederaufnahme der griechischen Kunstlehre zurück. Was Augustin in seinen »Büchern der Musik«, was Boetius, Cassiodor und Capella aus der griechischen Musik herausdeuten,

<sup>1</sup> Hucbaldi musica (Gerb. Script. I, S. 117): Quod his notis, quas nunc usus tradidit, quaeque pro locorum varietate diversis nihilominus deformantur figuris, quamvis ad aliquid prosint, remunerationis subsidium minime postet contingere: incerto enim semper videntem ducunt vestigio . . . Johannes Cotto erzählt, daß selten drei Sänger in einem Gesang übereinstimmend gesungen hätten: tot fiunt divisiones canendi, quot sunt in mundo magistri. (Gerb. Script. II, S. 258). S. auch Guido (Gerb. Script. II, S. 25 u. S. 34) u. a. m.

wurde umgeformt und als Regulativ der Choraltheorie benutzt. Daß diese Lehren erst vom 9. Jahrhundert an einen größeren Raum in der Musiktheorie einnehmen, geht auf die antikisierenden Bestrebungen der Zeit zurück. Die Theorien wurden notwendig, als die Unsicherheit in der traditionellen Ausführung der Gesänge zunahm und der Konnex mit der römischen Schule gebrochen war. In vielen Kirchen folgte man einer besonderen Maxime in der Interpretierung des Chorals; es gab »so viel Ausführungsmethoden als Sänger in der Welt«, wie Johannes Cotto sagt. »Wenn der eine sagt: Meister Trudo hat mich unterrichtet, so erwidert ein anderer: ich habe aber bei Meister Albinus studiert; und ein dritter setzt hinzu: Meister Salomon singt das sicher ganz anders. So weiß denn keiner, welche Intervalle in der Neumierung ausgedrückt sind<sup>1</sup>.« Viele Gesangsmeister lehrten ihre eigene Methode des Choralgesangs, weil der Anschluß an Roms Autorität verloren war. So wurde auch versucht, die Neumen auf Schlüssellinien zu notieren und die Rhythmik des Chorals nach griechischem Muster auszubauen, um die Unsicherheit der Neumennotierung und des Choralgesangs zu beseitigen. Was die Theoretiker hier lehren, sind keine allgemein gültigen Gesetze, keine bindenden Vorschriften, sondern wohl mehr Vorschläge und subjektive Anschauungen von Gesanglehrern. Hucbald macht sich z. B. eine Theorie zurecht, nach der im Choral keine ungleiche oder willkürliche Rhythmik zulässig ist. Alle kurzen Noten müßten gleich kurz, alle Längen gleichmäßig lang sein. Die langen Töne sollen den kurzen genau entsprechen und die Gesänge mit Ausnahme der Distinktionen in gleichmäßigem Tempo vom Beginn bis zum Ende durchgeführt werden<sup>2</sup>. Damit stellt Hucbald das Gesetz der gemessenen Noten auf, die Norm

<sup>1</sup> Joh. Cotto (Gerb. Script. II, S. 258): Unde fit, ut unusquisque tales neumas pro libitu suo exaltet aut deprimat, et ubi tu semiditonum vel diatessaron sonas, alius ibidem ditonum vel diapente faciat; et si adhuc tertius adsit, ab utrisque disconveniat. Dicat namque unus hoc modo: Magister Trudo me docuit; subjungit alius: Ego autem sic a magistro Albino didici; ad hoc tertius: Certe magister Salomon longe aliter cantat . . . (s. S. 27, Anm. 1).

<sup>2</sup> Hucbald, *Commemoratio brev.* (Gerb. Script. I, S. 226/227): Inaequalitas ergo cantionis cantica sacra non vitiet. . . . Item brevia quaeque impeditiosiora non sint, quam conveniat brevibus. Verum omnia longa aequaliter longa, brevium sit par brevitatis, exceptis distinctionibus, quae simili cautela in cantu observandae sunt. Omnia, quae diu, ad ea, quae non diu, legitimis inter se morulis numero concurrant, et cantus quilibet totus eodem celeritatis tenore a fine usque ad finem peragatur . . . S. auch ebd. S. 228.

für eine Noteneinteilung in Längen und Kürzen, bei der jede Länge zwei Kürzen in sich aufnimmt. Eine Theorie, die bereits die Mensuralmusik mit ihrer strikten Messung der Notenwerte ankündigt. Auch in der Hucbald zugeschriebenen *Musica enchiriadis* wird eine taktmäßige Choralausführung erwähnt, die die Quantität der Silben zur Grundlage der Rhythmik nimmt<sup>1</sup>. Guido führt eine ähnliche Theorie in dem erwähnten Kapitel des *Micrologus* aus. Er unterscheidet prosaische und metrische Gesänge. Letztere folgen dem Versbau, so daß von jambischen, daktylischen, spondeischen Takten gesprochen werden kann. Die einzelnen Neumen gleichen den Versfüßen, die Neumengruppen dem einzelnen Vers. Jeder Ton muß ein Vielfaches der kleinsten Kürze sein und im Verhältnis von 1 : 2, 1 : 3, 2 : 3 oder 3 : 4 stehen. Guido setzt hinzu: seine Theorie ließe sich besser lehren als aufschreiben, und schließlich sagt er, man solle seine Lehren nicht zu wenig, aber auch nicht beständig anwenden, sondern mit Vorsicht<sup>2</sup>. Daraus geht hervor, daß auch er keine festen Gesetze für die Choralrhythmik geben will, sondern mehr Anleitungen zu ihrem Verständnis und ihrer Komposition (*de comoda componenda modulatione*). Seine Lehre ist eine Einführung der mittelalterlichen Auffassung der griechischer Kunsttheorie in den Choralgesang, ein spekulatives System, das die Unsicherheit und Willkürlichkeit des Choralgesangs beseitigen will<sup>3</sup>. Sobald

<sup>1</sup> Mus. ench. (Gerb. Script. I, S. 182): *Quid est numerose canere? — Ut attendatur, ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit. Quatenus uti quae syllabae breves, quae sunt longae, attenditur.*

<sup>2</sup> Guido, *Microlog.*, Kap. XV (Gerb. Script. II, S. 16f.): *Sunt vero quasi prosaici cantus . . . in quibus non est curae, si aliae maiores, aliae minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum. Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur. — Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum, et distinctiones loco versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurreret . . . S. 15: Ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut . . . neumae alterutrum conferantur, atque respondeant, nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitercia. S. 17: Et omnia, quae diximus, nec nimis raro, nec nimis continue facias, sed cum discretione.*

<sup>3</sup> Die Einführung griechischer Lehren und griechischer Fachausdrücke in die Theorie des Chorals zeigen u. a. folgende Stellen: *Quae canendi aequalitas rhythmus graece, latine dicitur numerus: quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit* (Hucbald, *Gerb. Script.* I, S. 228) oder: *Neque audiendi sunt, qui dicunt, sine ratione omnino consistere [cantum], quod in cantu aptae numerositatis moram nunc velociorem, nunc vero facimus productiorem — Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contextitur versus,*

aber der Gesang in eine strenge Mensur gespannt wurde, mußten neue Gesetze für seine Direktion aufgestellt werden. Eine cheironomische Chorleitung konnte für taktisch gegliederte Stücke nicht ausreichen.

Schon früher war erwähnt worden, daß die Hymnen und alle Gesänge nach metrischen Texten eine taktmäßige Ausführung wahrscheinlich machen. Hier erforderte das Versmaß eine geschlossene, ebenmäßige Rhythmik. Guido sagt daher, daß häufig so gesungen würde, als ließen sich die Versfüße mit den Füßen markieren, wie es auch wirklich gemacht werde, wenn metrische Texte gesungen würden<sup>1</sup>. Seine Worte erinnern an das Taktieren des griechischen Chorführers. Doch wird man daraus nicht auf ein lautes Taktschlagen schließen dürfen, denn im Gottesdienst war ein lärmendes Skandieren der Metrik schlecht angebracht. Wohl aber zeigen Guidos Ausführungen, daß man im Unterricht die Versfüße genau auszählte, und daß im Chor nach taktmäßiger Direktion gesungen wurde. Auch Hucbald schreibt, daß im Unterricht jede Note durch Fußstampfen genau ausgemessen wurde, »damit das Gedehte dem Kurzen genau entspräche und der Gesang gleichsam nach metrischen Füßen geschlagen werde«. Weiter sagt er zum Schüler: »Wohlan, beginnen wir zur Übung, ich werde beim Vorsingen die einzelnen metrischen Füße durch Schläge markieren, du magst es dann nachmachen<sup>2</sup>.« Die Zitate beweisen, daß man neben der cheironomischen Direktion auch das Taktieren kannte. Metrische Gesänge wurden demnach mit auf- und niederschlagender Hand dirigiert<sup>3</sup>. Wir hätten eine cheironomische Direktion für die Prosatexte und eine

---

ita apta et concordabili brevium longorum sonorum copulatione componitur cantus: et velut in hexametro versu si legitime currit, ipso sono animus delectatur. Berno von Reichenau (Gerb. Script. II, S. 77). Vgl. Aribo (Gerb. Script. II, S. 227) u. v. a.

<sup>1</sup> Guido, a. a. O. (Gerb. Script. II, S. 16): *Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus.*

<sup>2</sup> Mus. ench. (Gerb. Script. I, S. 182): [*Videndum est*] *ut ea, quae diu, ad ea, quae non diu, legitime concurrant et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur. Age canamus exercitii usu; plaudam pedes ego in praecinendo, tu sequendo imitabere.*

<sup>3</sup> Vgl. Augustinus, *De mus. libri sex* (Migne, Patr. lat., Tom. 32, S. 1113): *Intende ergo et aurem in sonum, et in plausum oculos: non enim audiri, sed videri opus est plaudentem manum, et animadverti acriter quanta temporis mora in levatione, quanta in positione sit. Ebenda, S. 1110: In plaudendo enim, quia levatur et ponitur manus, partem pedis sibi levatio vindicat, partem positio.*

taktische für Hymnengesänge anzunehmen. Beide Formen der Chorleitung können ineinandergedrungen haben. Wurde der Chor unsicher, dann konnte man sich mit einem Angeben rhythmischer Schwerpunkte helfen, war der Gang der Melodie dem Gedächtnis der Sänger nicht gegenwärtig, so konnte der Dirigent die Musik cheironomieren. Indes war die Cheironomie, nach den Quellen zu urteilen, in der klassischen Zeit des Chorals die bevorzugte Direktionsform. Sie entsprach mehr dem Charakter der Gesänge, der priesterlichen Würde und der weihvollen Stimmung der gottesdienstlichen Handlung. Eine schöne, ruhige, ästhetisch wirkende Führung der Hand, die die wichtigen Einschnitte und Weitungen der melodischen Linien nachzeichnete, fügte sich eher in den Rahmen der Zeremonie als ein währendes Auf- und Niederschlagen. Die Sänger kannten die Melodien und ihre Ausführung auswendig, sie konnten dem Dirigenten und Vorsänger folgen, ohne einen regelmäßigen Taktschlag vor Augen zu haben.

Fassen wir zusammen, was über die Direktion des Chorals gesagt wurde, so ergibt sich, daß in der christlichen Kirche die orientalisches-griechische Cheironomie weiter ausgebildet und umgestaltet wurde. Aus einem Gestikulieren mit Händen und Fingern, das als Gedächtnishilfe dienen sollte, wurde eine eigene Art der Direktion, ein tonmalerisches Veranschaulichen der Melodie, das den Sängern ein ähnliches Notenbild zeigte wie die Neumenschrift. Voraussetzung dieser Chorleitung war, daß alle Stücke mit ihren Texten ohne Notenhilfe aus dem Gedächtnis gesungen werden konnten, daß Rhythmus und Melodien aus dem Unterricht bekannt waren. Metrische Texte in regelmäßiger taktischer Fassung wurden taktmäßig dirigiert. Bei den Aufführungen sang in der Regel der Kantor oder Präsentor mit. Er führte mit seiner Stimme den einstimmigen Chorgesang und sorgte auch dafür, daß die Texte auf die Melodien richtig verteilt wurden. Wurden die Sänger unsicher, so half der Chorleiter durch Vorsingen und Cheironomieren oder durch Bezeichnung rhythmischer Schwerpunkte. Auch gab er vorher die Tonart und Lage der Halbtöne an, wenn unbekanntere oder neue Weisen gesungen wurden.

Für die Geschichte des Chorals beginnt mit dem Wirken Hucbalds und Guidos eine neue Epoche, die Zeit der Umbildung und Erweiterung des Kirchengesangs. Viele Neuerungen in Liturgie und Ausführungspraxis datieren aus dieser Zeit: die Einführung der Sequenzen, die eine strenge Silbenmessung aufstellten, d. h. jeder Note eine Silbe zuteilten, wodurch die Ausführung

der langen Vokalisieren im Alleluja-Gesang geregelt wurde; dann die Bekanntschaft mit der Orgel, die durch die byzantinischen Musiker, die zur Zeit Pippins und Karls des Großen nach Franken kamen, vermittelt wurde, und schließlich die Erfindung der Mehrstimmigkeit. In der unter Hucbalds Namen überlieferten *Musica enchiriadis* finden wir die frühesten Beispiele von Parallelfortschreitungen in Quinten und Quartan. Diese Versuche, mehrere verschiedene Stimmen gleichzeitig erklingen zu lassen, wurden schon im 10. und 11. Jahrhundert in den Choral gebracht und haben Rhythmik und Gestalt der Gesangsweisen von Grund aus umgestaltet. Wie man sich die Ausführung und Leitung solcher Stücke zu denken hat, zeigt eine Stelle in der *Scientia artis musicae* des Elias Salomon (13. Jahrhundert)<sup>1</sup>. Er beschreibt da die Direktion eines Satzes im Organalstil und sagt: »Sind vier gute Sänger vorhanden, die zu singen haben, dann müssen sie sich nach einem richten. Dieser kann die erste, zweite, dritte oder vierte Stimme selbst übernehmen. Singt er die vierte, dann muß er von seiner Stimme aus dem ersten Sänger leise den Ton angeben. Dabei ist genau zu beachten, daß der erste Sänger auf seinem Ton so lange zu warten hat, bis der Dirigent dem zweiten den Ton gegeben hat. Beide haben zu warten, bis auch der dritte seinen Ton vom Dirigenten bekommen hat. Alle drei müssen dann in der ersten Harmonie bleiben, bis der Dirigent selbst die vierte Stimme eingesetzt hat. Sie dürfen von der ersten Note nicht früher weggehen, bis der Dirigent die zweite zu singen beginnt, nachdem alle drei Stimmen zuerst mit seiner Stimme übereingestimmt haben... Ebenso ist zu beachten, daß der Dirigent die Sänger bei allen Abschnitten leiten und danach als erster wieder einsetzen muß, welche Stimme er auch übernommen hat.« Weiter zeigt Salomon, wie der Dirigent zu verfahren hat, wenn er selbst die erste, zweite oder dritte Stimme singt, und fährt dann fort: »Wenn der Dirigent nicht zu den vier Sängern gehört, die zu singen haben, ... dann gibt er allen der Reihe nach die Töne an und schlägt ihnen mit der Hand die Absätze oder Einschnitte des Tonstücks auf das Notenbuch vor, indem er

<sup>1</sup> Elias Salomon, a. a. O. (Gerb. Script. III, S. 57): Rubrica de notitia cantandi in quatuor voces. S. 59: Et est sciendum, quod secunda vox differt a prima per quinque punctos, tertia a secunda differt quatuor punctos, quarta a tertia quinque. S. 60: Sed quare voces non distant aequali numero punctorum? Respondeo: consonantia vocum, neque natura cantus artificialis nec naturalis hoc permittit.

ihnen leise den Text vorsagt (?). Singt ein Sänger zu wenig oder nicht sicher genug, oder bringt er falsche Noten, dann soll der Dirigent ihm, wie es sich gehört, ins Ohr sagen: Du singst zu wenig, du singst zu tief, zu steif, du bringst die Noten zu ungenau, und ähnliches, doch soll er's so sagen, daß es von anderen nicht verstanden wird; oder er muß bisweilen mit einem Sänger mitsingen, wie es gerade nötig wird. So wird er am besten den ganzen Gesang in die rechte Tonstärke und den rechten Klang bringen«<sup>1</sup>.

Elias Salomon gibt hier in etwas weitschweifiger Rede die interessantesten Nachrichten, praktische Winke, die doppelt wertvoll sind, da andere Kirchenmusiker und Theoretiker über ihren Spekulationen die Praxis ganz vergessen. Nach Salomon geht in der mehrstimmigen Musik Vorsingen und Dirigieren Hand in Hand. Der Chorleiter gibt jedem einzelnen den Ton an, bis die Harmonie sicher eingesetzt ist. Dann haben die Sänger seiner Stimme zu folgen und zwar so, daß alle Stimmen in gleicher Bewegung singen und sich immer nach dem Vorsänger richten. Natürlich ist ein solcher Gesang nur im langsamen Zeitmaß möglich. Wir haben uns ein Aushalten der Zusammenklänge zu denken, ein Ausklingenlassen, das an der reinen Harmonie Gefallen findet. Großes Gewicht legt Salomon auf die

<sup>1</sup> El. Salomon, a. a. O. S. 57f.: Item notandum notabiliter, quod dato, quod essent aequae boni cantores quatuor, qui cantare debent, necesse est, quod regant se per unum: et ille, aut etiam unus de quatuor, qui debent cantare vel non, si debet ipse cantare primam vocem, hoc est, magis bassam, aut secundam, aut tertiam, aut quartam: si quartam, tunc tacito de sua, primo ponet primum in prima. Et nota notabiliter, quod iste primus tantum expectabit in primo puncto, quousque posuerit secundum in secunda voce: et illi duo tantum expectabunt, quousque tertium posuerit in tertia: et ipsi tres tantum expectabunt in primo puncto firmiter, quousque ipse fuerit in quarta voce; nec se movebunt de primo puncto, quousque ille summus inceperit cantare secundum punctum, obtemperatis primo tantum tribus vocibus cum sua voce. Item notandum, quod in omnibus punctis illum Rectorem quasi primum incipere permittere debent. Item notandum, quod ipse debet eos regere in omnibus pausis et post pausas incipere debet, qualemcumque ipse cantaverit vocem. — Item si Rector iste non fuerit de quatuor, qui debent cantare in quatuor voces, tunc inspectis, quae dicta sunt de sonoritate vocum, ponet omnes ordinatim in suas voces et faciet eis pausas cum manu super librum honeste dissyllabando. Sed si quisquam parum aut minus rigide sonabit, aut posuerit vanos punctos, tunc dicet ad aurem cuiuslibet honeste: parum sonas, minus sonas, nimis rigide cantas, nimis figuraliter ponis punctos; et taliter, ne ab aliis agnoscatur: aut cantabit aliquotiens cum aliquo, prout erit magis et minus necesse; et tunc affirmabit totum quantum in debitam sonoritatem.

Ausführung der Kadenzstellen. Hier mußte der Chorleiter die rhythmische Bewegung durch Handbewegungen andeuten, auch dann, wenn er selbst nicht mitsang. War die Pause vorüber, so begann der Dirigent wieder als erster mit seiner Stimme, worauf die übrigen Sänger ebenso einsetzten wie am Anfang. Während des Gesanges wurde auf die Noten, die man zu singen hatte, mit dem Finger oder einem Stäbchen hingewiesen, damit sich die Sänger schnell orientieren konnten<sup>1</sup>.

Vom 12. Jahrhundert an weichen Organum und Diaphonie der Lehre vom Discantus, von der gemessenen Musik (Mensuralmusik). Auch diese Kunst zog man in die Liturgie, so daß der Gregorianische Choral immer mehr an Geschlossenheit verlor. Als die päpstlichen Sänger in Avignon die mehrstimmige Musik Frankreichs kennen lernten und sie im Jahre 1377 nach Italien brachten, war die Tradition Gregors auch in Rom am Ende angelangt. Die Polyphonie hielt ihren Einzug in die Kirche, die begleitenden Faktoren beim Hochamt wurden zum Mittelpunkt der Kirchenmusik, das Ordinarium der Messe der Ausgangspunkt einer neuen Literatur.

Der Einfluß der Mehrstimmigkeit machte sich in der gesamten Ausführung des Chorals geltend. An die Stelle einer freien, vieltaligen Rhythmik trat eine gemessene, taktische Mensur. Der Choral wurde in die rhythmischen Gesetze der neuen Kunst gezwängt. Auf den Sprachakzent nahm man nicht die gleiche Rücksicht wie in früherer Zeit, ja man begann sogar die alten Melodien in genau gemessenen Notenwerten vorzutragen. Sollte ein Musiker einen Kontrapunkt zu einer gegebenen Stimme improvisieren (*cantus supra librum*), oder sollte eine Chormelodie den Tenor eines mehrstimmigen Tonsatzes bilden, so war es das beste, wenn die Grundstimme oder der *cantus firmus* in gleichen Zeitwerten gesungen wurde. So wurde es auch in der Praxis gehalten. Das dreistimmige »*Benedicamus Domino*«, das Johannes Wolf in seiner »Geschichte der Mensural-Notation« mitteilt<sup>2</sup>, ist nach diesem Grundsatz angelegt. Der Tenor muß in gleichen Notenwerten gesungen werden, da sonst kein erträgliches Partiturbild zustande kommt. Trotzdem ist die Tenorstimme in der Notierung genau rhythmisiert. Da nun auch die alte Neumenschrift, deren Einzel-

<sup>1</sup> Elias Salomon, a. a. O. (Gerb. Script. III, S. 24): *cum dextra facimus pausas, ostendimus punctos cum digito et stilo, et aliquotiens volvimus librum.*

<sup>2</sup> Bd. II, Nr. 48, S. 81. Tenor auf S. 82, System 3.



formen sich um das *Punctum* und die *Virga* kristallisierten, in die viereckige Choralnotenschrift nach und nach übergang, so zeigt der Choral vom 12. Jahrhundert ab ein völlig verändertes Aussehen. Man definierte ihn als eine Folge gleichwertiger Noten. In der *Discantus positio vulgaris* heißt es: »Alle Noten sind im Choral lang und liegen außerhalb der *Mensur*<sup>1</sup>.« Oder es wird definiert: »Der Choral ist durchweg in gleichen Notenwerten gesetzt<sup>2</sup>.« Man unterschied einen *cantus planus* und eine *musica mensurata*. Dem Gregorianischen Choral wurde durch diese Spekulationen und durch die Übernahme seiner Melodien in die mehrstimmige Mensuralmusik nicht genutzt, vielmehr datieren von dieser Zeit die Unsicherheit und Ungewißheit über die Ausführung seiner Melodien, die sich durch alle Jahrhunderte hinzieht. Mit der Einführung der Mehrstimmigkeit verschwand denn auch die Praxis der *Cheironomie*. Die neue Chorliteratur, deren Ausführung einem besonderen Kirchenchor übertragen wurde, ließ sich nicht mehr nach den alten Gesetzen dirigieren. Man taktierte die Stücke nach der Praxis der Mensuralmusik<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Disc. pos. vulg.* (Coussemaker Script. I, S. 95): *Propterea notandum, quod omnes notae planae musicae sunt longae et ultra mensuram, eo quod mensuram trium temporum (!) continent.*

<sup>2</sup> *Hieronymus de Moravia* (Cous. Script. I, S. 90): *Omnis cantus planus et ecclesiasticus notas primo et principaliter aequales habet.* Vgl. *Joh. de Muris* (Cous. Script. II, S. 303) u. a.

<sup>3</sup> Über das Eindringen der Ideen von der gemessenen Musik in den Choral siehe *Bermudo*, libro primero de la declaracion de instrumentos. Ossuna 1549 (fol. LXII v.); *Poisson*, *Traité théorique et pratique du plain chant*. (Paris 1750, S. 400); *Dom Pierre Benoit de Jumilhac*, *La science et pratique du plain chant* 1673 (ed. Nisard et Leclercq 1847, S. 145). Weitere Quellen bei *Raph. Molitor*, *Reform-Choral* 1901, I, S. 72ff. Vgl. *Gafurius*, *Pract. mus.* (1496, fol. A. IV), *Salomon*, a. a. O. (S. 33): *cum cantus intendat orationem decorare, u. a. m.*

## Drittes Kapitel.

### Das Taktschlagen in der Mensuralmusik.





Die Entwicklung der christlichen Musik hatte von einem einfachen Rezitieren und Jubilieren den Weg zu melismenreichen, vielgestaltigen Gesängen genommen, zu einer Folge von Sätzen, deren Rhythmik sich weder aus der unsicheren Neumenschrift, noch aus dem Anschluß an das Textwort klar erkennen ließ. Man versuchte deshalb, die Choralrhythmik ähnlich der griechischen Taktlehre auszubauen, die Mensur in eine Reihe von Notenwerten aufzulösen, die einander zu größeren Einheiten ergänzten. Die Rhythmenregeln, die Guido und Hucbald für die Neumation aufstellen, können als Anfang der neuen Theorie von der Mensuralmusik gelten. Sie nahmen ihre Anregungen aus der Kunstlehre hellenistischer Schriftsteller, verwerteten sie nach eigener Anschauung und gaben damit den Anstoß zu einer Umgestaltung der traditionellen Vortragslehre.

Auch die Führer der Mensuralmusik griffen auf die griechische Theorie zurück. Sie bildeten nach griechischen Metren eine sogenannte Moduslehre, die die Folgen der Noten nach dem Schema der gleich kurzen oder langen, der jambischen, trochäischen, daktylischen, anapästischen Versfüße zu taktischen Gruppen zusammenfaßten. Die Noten stellten allerdings auch in diesen Gruppen noch keine festgeprägten Werte vor, da sie erst durch ihre Stellung im einzelnen Modustakt bestimmte Zeitwerte erhielten, aber schon in der Zeit der beiden Franconen (nach 1260) ist eine feste Wertbestimmung der Noten erreicht. Zum ersten Male wird in der Geschichte der christlichen Musik der rhythmische Wert der einzelnen Note unabhängig vom Text ausgedrückt<sup>1</sup>. Während die Neumen erst durch die Textunterlage rhythmische Werte erlangen, ist in der Mensuralmusik die Note für sich eine rhythmische Quantität, die ohne Rücksicht auf die Wortbetonung stets den gleichen Zeitwert beansprucht. Wenn auch die Lehre der *ars antiqua* nur die dreiteilige Notenmessung kennt, so tritt doch bereits im 14. Jahrhundert durch die italienische Kunst auch

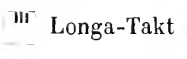


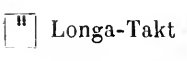


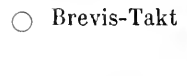


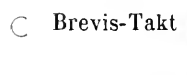


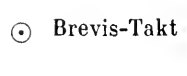


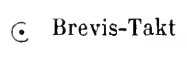


<sup>1</sup> Quellenangaben und weitere Ausführungen sind in meiner Arbeit: »Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik« gegeben (Sammelb. der I. M.-G. 1908, S. 73 f.). Weiterhin zitiert unter: Sch. 1908.

das zweiteilige Maß in der Theorie auf, so daß die Grundelemente der taktischen Mensur, der gerade und ungerade Takt, von dieser Epoche an in der Mensuraltheorie festgelegt sind.

Durch die Übernahme eines zwei- und dreiteiligen Maßes in die Messurregeln wurden arithmetische Abteilungszeichen, Striche, Punkte oder Zeichen notwendig, die über die zugrunde liegende Mensurierung orientieren mußten. Philipp de Vitry, der die Notenschrift durch Einführung roter Noten zur Bezeichnung von Rhythmenänderungen (Triolen, Synkopen) vereinfachte und auch die Notationsregeln übersichtlicher und klarer faßte, gibt folgende Vorzeichen zur Notermessung:

-  modus perfectus, d. h. die Longa ist dreizeitig zu messen.  
 modus imperfectus, d. h. die Longa ist zweizeitig zu messen.  
 tempus perfectum, d. h. die Brevis ist dreizeitig zu messen.  
 tempus imperfectum, d. h. die Brevis ist zweizeitig zu messen.

Zu diesen vielfach verschieden formulierten Zeichen kommen noch andere, die die Zerlegung der Semibrevis in Minimen angeben. Ihre Wertbestimmung wird durch einen Punkt im Kreis oder Halbkreis dargestellt<sup>1</sup>. Man könnte folgende Zeichen als Grundnormen der Theorie aufstellen:

-  Longa-Takt  =  Modus perfectus.  
 Longa-Takt  =  Modus imperfectus.  
 Brevis-Takt  =  Tempus perfectum.  
 Brevis-Takt  =  } Tempus imperfectum.  
 Brevis-Takt  =  } Tempus perfectum cum  
 Brevis-Takt  =  } Tempus imperfectum cum  
prolatione maiori.

<sup>1</sup> Über die Mensuraltheorie, über Taktbuchstaben und -zeichen siehe J o h. W o l f, Geschichte der Mensural-Notation I, 92f., 97f., 274.

Nehmen wir die Brevis als ganze Note, die Semibrevis als halbe, die Minima als Viertelnote, so hätten wir in der Tabelle einen  $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{2}{1}$ , einen  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{2}{2}$ , einen  $\frac{9}{4}$  und  $\frac{6}{4}$  Takt. Diese Takte werden aber nicht nach modernen Grundsätzen angewandt. Die Vorzeichnungen geben nur die Messung der Noten an; sie legen keine Gruppentakte fest.

Die aufgestellten Zeichen zeigen die Haupteinteilungen der ars nova, die von verschiedenen Theoretikern noch weiter geführt und durch Buchstaben und Mensurregeln in ein festes System gebracht wurden. Wurde die vorgezeichnete Messung der Noten im Verlauf des Tonstücks noch geändert, so konnten durch einen Punkt (punctus divisionis) die zusammengehörigen Notenwerte getrennt, andere, zweiteilige, durch den Punctus perfectionis (unserm Additionspunkt entsprechend) dreiteilig gemacht werden. Durch alle diese Regeln war die musikalische Rhythmik fest fixiert. Konnte die herrschende Notenmessung nach dem Notenbild bestimmt werden, so brauchte man keine fortlaufenden Taktpunkte oder Taktzeichen mehr zu setzen, da alle Werte durch die gleiche Noteneinheit gemessen wurden<sup>1</sup>. Wir haben also eine ähnliche Rhythmenbestimmung wie in der griechischen Musik vor uns; die kleinste Maßeinheit der Mensuraltheorie entspricht dem *chronos protos* des Aristoxenos. Nur ist die Rhythmik in der neuen Kunst unabhängig vom Text, es ist eine selbständige, rein musikalische Rhythmenlehre, die ebensogut für Instrumental- als Vokalmusik gilt.

Aus der praktischen Musik geht hervor, daß in der frühesten Zeit nach dem Longatakt gesungen wurde<sup>2</sup>, bis durch die ars nova im 14. Jahrhundert der Brevistakt in weiteren Gebrauch kam, der sich zwei Jahrhunderte hindurch in Theorie und Praxis behauptet hat. Über die Direktion dieser rhythmisch genau fixierten Gesänge geben die Theoretiker in der ersten Epoche der Mensuralmusik wenig Auskunft. Eingehende Nachrichten habe ich in den zeitgenössischen Werken nicht gefunden. Doch steht fest, daß man sich auch in dieser Epoche nach einem Vorsänger richtete. So sagt Hieronymus von Mähren, daß sich alle Sänger, wenn sie auch sehr tüchtig sind, einen Präzentor und

<sup>1</sup> Hier. v. Mähren (Cous. Script. I, S. 89): Tempus armonicum est mensura omnium notarum, qua scilicet unaquaeque mensuratur nota.

<sup>2</sup> S. Wolf, a. a. O. II, Nr. 1. Das Stück ist in Longatakten zu übertragen, da sonst Dissonanzen am Anfang des Taktes entstehen würden.

Direktor wählen, auf den sie beim Gesang genau achten<sup>1</sup>. Die Musiker kannten die Mensurregeln, sie hatten die Intervall- und Proportionslehren im Unterricht studiert und wußten, daß im Anfang eines jeden Taktes Konkordanzen stehen mußten. So konnten sie nach der Führung eines Vorsängers wohl auch ohne sichtbare Direktion ihre Stimme vortragen, zumal wenn man mit Riemann annimmt, daß Instrumente die Stimmen begleiteten oder die Führung der Unterstimmen übernahmen<sup>2</sup>. Indes haben die Nachrichten, die ich aus dem 15. und 16. Jahrhundert für das Taktschlagen gefunden habe, und die weiter unten zitiert werden, auch für die frühe Epoche der Mensuralmusik Beweiskraft. Denn man kann sich kaum denken, daß eine rhythmisch genau notierte Musik erst vom Jahre 1450 an mit auf- und niederschlagender Hand dirigiert worden ist. Man wird annehmen können, daß der Präzentor auch in früherer Zeit nach der gleichen Art wie die Chorleiter der klassischen a cappella-Periode taktiert hat. Daß wir aus der Epoche der ars nova nichts weiter darüber erfahren, erklärt sich aus der theoretisch-spekulativen Methode der Mensuralschriften.

Mit der Entwicklung der Mehrstimmigkeit zum durchimitierenden Vokalstil hin und mit dem Schwinden der komplizierten Notation wurden die Schriftsteller praktischen Fragen mehr zugänglich, und wir finden in dieser Zeit auch Hinweise auf die Direktion der Musik. So schreibt Ramis von Pareia (15. Jahrhundert), man solle beim Singen »mit der Hand oder mit dem Fuß oder Finger« taktieren<sup>3</sup>. Und Adam von Fulda (um 1490) bringt sogar ein ganzes Kapitel vom Takt, das den *tactus*-Begriff genau definiert<sup>4</sup>. Auch Bildwerke geben darüber Aufschluß, daß ein Taktieren mit Hand oder Finger im 15. Jahrhundert

<sup>1</sup> Co u s s. Script. I, S. 93: Secundum est, ut quantumque sint omnes equaliter boni cantores, unum tamen precentorem et directorem sui constituent, ad quem diligentissime attendant. Vgl. Sch. 1908.

<sup>2</sup> H u g o R i e m a n n, Das Kunstlied im 14. und 15. Jhdt. (Sammelbd. d. I. M.-G. 1906, S. 529f.). Handbuch für Musikgeschichte II, 1. Kap. 18. Vgl. auch K i n k e l d e y, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jhdts., und A r n o l d S c h e r i n g, Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin. Schering, der fast die gesamte Literatur als Vokalmusik mit Orgelbegleitung erklärt, geht in seiner einseitigen Theorie sicherlich zu weit. Man weiß nicht recht, wo die Grenze von Vokal- und Instrumentalliteratur liegen soll. Die Frage bedarf noch einer eingehenden Untersuchung.

<sup>3</sup> R a m i s d e P a r e i a, Neuauflage von Joh. Wolf, S. 83.

<sup>4</sup> G e r b. Script. III, S. 362f.

allgemein bekannt war. Berühmt ist das linke Altarwerk der Brüder van Eyck, wo man einen Sänger mit niederschlagender Hand taktieren sieht<sup>1</sup>. Bernhard Pinturicchio (1454—1513) malt einen Chor von 10 Engeln, die aus einem Notenblatt singen, während ein anderer mit der erhobenen rechten Hand den Takt gibt, ein Bild, das die Praxis der Zeit deutlich widerspiegelt<sup>2</sup>. Zwei Chöre von je drei Engeln, die nach einem Notenblatt singen, zeigt Sandro Boticelli (1446—1510). Der mittlere taktiert mit leicht niederschlagender Hand<sup>3</sup>. Auch in der *Practica musica* des Gafurius (Ausgabe vom Jahre 1496) sieht man auf Folio 1 einen Knabenchor, der von einem Taktschläger geleitet wird. Alle Singschüler singen nach einem großen, auf einem Pult stehenden Notenbuch<sup>4</sup>. Die Musikbilder des 15. Jahrhunderts bestätigen somit die Bemerkungen der Theoretiker: man taktierte mit auf- und niederschlagender Hand.

Ausführlichere Nachrichten über das Taktschlagen und die Form, in der die Taktschläge auf die Noten verteilt wurden, finden wir allerdings erst im 16. Jahrhundert, in einer Zeit, wo der *a capella*-Stil der Niederländer seinen Siegeszug durch die Kulturländer hält. Fast in jedem praktischen Lehrbuch der Gesangskunst oder Musik steht in dieser Zeit ein Kapitel über den Takt (*de tactu*). Leider bringen die Werke infolge des skrupellosen Abschreibens, das früher allgemein üblich war, fast durchweg dasselbe. Die hierhin gehörigen Definitionen des Taktes sind in meiner zitierten Arbeit zusammengestellt worden. Ich will hier aus der Liste der dort gegebenen Taktdefinitionen nur die wichtigsten anführen. Adam von Fulda schreibt:

»Der Takt ist eine beständige Bewegung, die die Mensur richtig zusammenhält. — Er ist nichts anderes als die notwendige und passende Messung des Modus, Tempus und der Prolation.« Ähnlich oder mit gleichen Worten wird der Takt von den übrigen Theoretikern erklärt. Ornitoparch (1517) sagt, daß der Präzentor nach Angabe der Taktzeichen den Gesang dirigieren müsse; andere meinen: der Takt, der durch Auf- und Niederschlagen der Hand

<sup>1</sup> Original im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

<sup>2</sup> Chiesa di S. Maria Maggiore. Rom.

<sup>3</sup> Sa. Vergine col Bambino ed angeli. Rom.

<sup>4</sup> Erwähnt sei auch das Relief von Lucca della Robbia im Florentiner Dom (Sängertribüne). Ein kleiner Junge macht die Bewegungen des Taktschlägers nach, er schlägt mit dem Zeigefinger der Rechten in die hohle linke Hand.

oder eines Fingers gegeben werde, gleiche dem Pulsschlag; oder es heißt: »Der Takt ist eine von der Hand ausgeführte Bewegung, die die Art und Weise kennzeichnet, die die Sänger beim Gesang einhalten müssen<sup>1</sup>.« Agricola (1532) beschreibt den Takt mit diesen Worten: »Der Tact odder schlag / wie er allhie genomen wird ist eine stete vnd messige bewegung der hand des sengers / durch welche gleichsam ein richtsheit / nach ausweisung der zeichen / die gleichheit der stymmen vnd Noten des gesangs recht geleitet vnd gemessen wird / Denn es müssen sich alle stymmen / so der gesang wol sol lauten / darnach richten /.«

Diese Definitionen sagen zunächst, daß der Takt durchweg durch Auf- und Niederschläge der Hand geführt wird, oder aber — möglichst unauffällig — durch Heben und Senken eines Fingers. In einer Handschrift des 16. Jahrhunderts (de signis musicalibus. B. B.) heißt es z. B.: »Der Takt ist die Ordnung, nach der durch gleichmäßiges Heben und Senken eines Fingers die Werte der Noten und Pausen gemessen werden.« Oder es wird definiert: »Tactus ist ein gleichförmige bewegung eines fingers oder hand / darauff alle Noten vnd Pausen / nach irem valore oder wert gesungen werden (1572, Wilflingseder).« Der Harfner auf dem rechten Flügel des Genter Altarwerks taktiert nach dieser Methode. Er zählt mit dem Finger den Takt aus.

Auch der Gebrauch des Taktstocks war den Musikern bekannt. Die Theoretiker Philomates (1523), Bermudo (1549), Vogelsang (1542), Raselius (1589) und andere schreiben ausdrücklich, daß man mit der Hand oder mit einem Taktstock taktieren soll. Diese Taktstockdirektion, die oft eine Errungenschaft des 19. Jahrhunderts genannt wird, läßt sich weit zurückverfolgen. Ich hatte schon im vorigen Kapitel eine Urkunde des 11. Jahrhunderts angeführt, in der berichtet wird, daß der Kantor im Chor einen Stab in der linken Hand hält, zum Zeichen, daß alle Sänger ihm unterstellt sind. Bei der Direktion hält er ihn in der Rechten hoch, »damit alle hinsehen«, und gibt dann den Verlauf der Noten an<sup>2</sup>. Damit ist der Gebrauch des Taktstocks schon für die älteste Zeit bewiesen. In vielen Kirchen galt ein häufig aus Gold oder Silber gefertigter Stab als Abzeichen der Kantoren. Man nannte ihn die »königliche Rute«, vielleicht

<sup>1</sup> Quellenangabe: Sch. 1908, S. 76—78.

<sup>2</sup> S. o., S. 18.

um damit auf die Direktion hinzuweisen<sup>1</sup>. Er war das Symbol des Präsentors oder Sängers. Auch in Regensburg wird der silberne oder vergoldete Stab als äußeres Abzeichen des Kantors genannt<sup>2</sup>. Wenn nun überliefert wird, daß Palestrina im Jahre 1564 in Rom mit einem »güldenem« Stab dirigiert hat<sup>3</sup>, so wird man die Herkunft der Taktstockdirektion mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem Gebrauch des alten Kantorstabs ableiten können.

Im 16. Jahrhundert war der Taktstock als Direktionsmittel weit verbreitet. Auf Bildern und Miniaturen sieht man Taktstockdirigenten, und auch in zeitgenössischen Werken finden sich viele Nachrichten über die Praxis, von denen ich hier die wichtigsten anführen will.

Auf einem Bild in der *Margarita philosophica* von Reischius (1496) ist z. B. ein Konzert von Orgel, Blockflöte, Harfe und Laute dargestellt. Ein Sänger steht vor den Musizierenden mit einem langen Taktstock<sup>4</sup>. Eine Miniatur, die in den Jahren 1504—1522 angefertigt wurde, zeigt einen Kapellmeister, der

<sup>1</sup> *Honorius Augustodunensis* (Migne, Tom. 172, S. 567): *Cantores ... baculos vel tabulas manibus gerunt. Gerbert* (*De cantu* II, S. 173): *Passim observavimus cantores in Gallia cum baculis ... referuntque ... quatuor cantores in diebus solemnibus indutos pluvialibus assistere in choro, cum baculis argenteis ad formam baculorum peregrinantium, sed crassioribus: itemque in Siciliae ac Melitae cathedralibus reperiri canonicalem dignitatem cantoribus, qui fert baculum, seu potius virgam argenteam.* — *Ebenda* I, S. 322: *Praeterea veteri more tenebant baculum cantores in choro ... vocaturque baculus aureus vel argenteus, ... quem portabant cantores, virga regia.* Über die symbolische Bedeutung dieser Sitte schreibt *Honorius* (a. a. O. S. 552): *Ex legis quippe praecepto baculos manibus tenebant, qui paschalem agnum edentes ad patriam tendebant. Secundum hunc morem cantores in officio missae baculos tenere noscuntur, dum verus paschalis Agnus benedicitur.* Vgl. auch *El. Salomon* (*Gerb. Script.* III, S. 24).

<sup>2</sup> *Dom. Mettenleiter*, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, 1866, S. 111.

<sup>3</sup> *Otto Kade*, *Zwei archivarische Schriftstücke aus dem 16. Jhd.*, *M. f. M.* 1872, S. 48f.

<sup>4</sup> Die Auflage, die mir vorlag, enthält die Jahreszahl 1503, eine Ausgabe von 1515 bringt sogar ein farbiges Bild. Reproduktion des »Typus musices« in *Haberls Kichenmusik. Jahrbuch* 1885, S. 74. Auf den mir vorliegenden Bildern hält der Sänger den Stab in der Linken, ein Fehler des Holzschnegers. In einer Pariser Vorlage (Reproduktion bei *Lavoi x fils*, *Musique dans l'ymagerie du moyen âge, Chronique musicale* 1874) ist der Fehler vermieden. — Vgl. auch das Bild im »Weißkunig«: Die geschicktheit in der musiken (*Jahrbuch der kunsthistorischen Samml.*, Wien VI, S. 79), auf dem Kaiser Maximilian unter Musikern und Instrumenten mit einem Stab (Kantorstab?) abgebildet ist.



seine Sänger mit einem langen Stabe dirigiert<sup>1</sup>. Auch das Titelbild von Rhaus *enchiridion musicae practicae* (1520) schmückt ein kleines Bild, auf dem musizierende Engel mit einem Taktstock-dirigenten zu sehen sind. Philomates sagt: »Wer den Gregorianischen Choral gut dirigieren will, muß in der Hand einen Stab halten, den Verlauf der Noten zeigen und fortwährend die Mensur angeben<sup>2</sup>.« Sehr hübsch erzählt Bermudo (1549) von dieser Taktstockleitung. Er meint: Die Rute gibt die Mensur ungenau an, denn manche Sänger sehen nach der Spitze der Rute, manche wieder nach der Hand, und so entstehen Verwirrungen. Andere wieder vergessen, daß sie in der Kirche sind, sie führen nämlich mit der Rute so heftige Schläge auf das Buch aus, daß man es in der ganzen Kirche hört. Nach seiner Meinung genügt es, wenn man zu Anfang des Gesanges zwei bis dreimal mit der Hand den Takt anmerkt<sup>3</sup>. In einer *Musica* von Jan Blahozlav werden weitere Vorstellungen über die Taktstockdirektion gemacht. In den Verboten, die der Sänger sich zu merken hat, heißt es u. a.: »Das achte Vitium ist ein schlechtes Taktieren, d. i. ein Bewegen der Rute über den Sängern. Der Rute bedienen sich auch gute Kantoren wegen der Unwissenheit der Sänger oder wegen ihrer großen Zahl, besonders wenn sie in dieser oder jener Ecke singen, und wenn manchmal bei irgendeinem Satz ein schnelles oder langsames Singen nötig wird. Die, welche in der Ecke singen, richten sich nach der Bewegung der Rute, da sie sich nicht nach der Stimme des Kantors richten können, besonders wenn diese schwach ist. Aber für die nahestehenden Sänger soll man sich nicht der Rute bedienen. Geschickte Kantoren scheuen sich auch davor. Und ebenso, wie der Kundige dessen nicht bedarf, so ist auch für den Kantor, der nichts vom Takt versteht, zuweilen besser, nicht die Rute in die Hand zu nehmen. Der anwesende Fachmann wird nur lachen, wenn er sieht, daß der Kantor einen schlechten Takt gibt, d. h. auf jeder einzelnen Note die Rute bewegt, sie sei nun länger oder kürzer. — Das Taktieren mit dem Kopf oder Fuß soll man unbedingt vermeiden<sup>4</sup>.« Nach diesen Berichten

<sup>1</sup> Von Chybinsky erwähnt, *Sammelb. d. I. M.-G.* 1909, S. 386.

<sup>2</sup> Vencesl. Philomates, *Mus. libri IV. III, 1: Gregorii cantum recturo congruit una — Ferre stilum palma, seriem, saltumque notarum — Pandere, et assiduo mensuram tangere motu.*

<sup>3</sup> Bermudo, a. a. O. fol. 138v.

<sup>4</sup> J. Blahozlav schrieb eine »musica« mit Ergänzungen. Er wurde später Bischof der Sekte der böhmischen Brüder, in welchem Amt er 1571 starb.

darf man nun nicht annehmen, daß nur eine kleine, zierliche Rute, eine »virgula«<sup>1</sup>, im Gebrauch war. Die erwähnten Musikbilder zeigen, daß man zuweilen auch mit einem langen und starken Stock taktierte. So sieht man auf einem Holzschnitt zu Kaiser Maximilians »Weißkunig« einen Knabenchor, der aus einem großen Notenbuch singt, während der Kantor mit einem dicken Stock dirigiert<sup>2</sup>.

Interessant ist eine Darstellung auf einer Tischdecke, die zwischen 1562 und 1568 angefertigt wurde. Man sieht ein Orchester von Frauen und Männern und einen Taktstockdirigenten<sup>3</sup>. Das Titelblatt von »Elias Nicolaus (sonst Ammerbach genannt) Orgel und Instrument Tabulatur« (1571) zeigt wieder eine Tafelmusik mit Instrumenten und Sängerkhor, die ein Kapellmeister mit dem Taktstock dirigiert. Weiter wird von einer Dirigentin erzählt, die mit einem langen, biegsamen und polierten Stäbchen die Musik leitete<sup>4</sup>. Raselius und Vogelsang definieren deshalb den Takt als eine regelmäßige Bewegung der taktierenden Hand, des Fingers oder Taktstocks<sup>5</sup>.

Wir haben also aus dem 16. Jahrhundert genug Quellen für die Taktstockdirektion. Die Praxis war ebensoweit verbreitet wie das Taktieren mit unbewaffneter Hand. Man durfte mit dem Stab nicht laut aufschlagen, wie Bermudo bezeugt, Vaneo sagt geradezu, das Taktschlagen solle stillschweigend geschehen, d. h. ohne lautes Aufschlagen oder Aufklopfen<sup>6</sup>, und Sancta Maria erzählt, es sei oft in der Luft taktiert worden,

Die musica erschien in 1. Auflage 1558, in zweiter 1569. Erhalten ist nur die zweite in Prag. Seine Schrift, die in böhmischer Sprache abgefaßt ist, wurde abgedruckt bei O. t. Hostinsky, J. Blahozlav a Jan Josquin (Pseudonym eines böhmischen Priesters), Prag 1896. — Diese Mitteilungen und obige Übersetzung verdanke ich Herrn Dr. Wladimir Helfert in Prag.

<sup>1</sup> Joan. Vogelsang, *Musicae rudimenta*, 1542, Cap. VII: Tactus est continua percussio motiove, manu vel virgula precentoris . . . facta.

<sup>2</sup> Jahrbuch der kunsthist. Samml. Wien. 1883, VI, S. XXII.

<sup>3</sup> C. Becker und J. von Hefner, *Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance*. 1852, I, S. 45.

<sup>4</sup> Bottrigari, *Il Desiderio*, 1599. Beschreibung bei Lavoix, *Histoire de l'instrumentation*, S. 173/4.

<sup>5</sup> Vogelsang, s. Anm. 1. Raselius, *Hexacord. mus.* (1589, fol. E. III): [Tactus] est digiti vel baculi motus.

<sup>6</sup> Stef. Vaneo, *Recenatum de mus. aurea* (1533) II, 8: Et haec eadem tacite fieri potest, id est sine ulla evidenti expressaque alicuius instrumenti percussione, ut dictum est, sed animo atque mente ea observanda erit. Das »animo atque mente« ist dem Beachten des Taktes durch das Gehör entgegengesetzt und soll wohl nicht das Taktieren überhaupt ausschließen.

wobei beim Nieder- oder Aufgehen der Hand nicht aufgeschlagen wurde<sup>1</sup>. Im Jahre 1546 wurde auch einmal befohlen, daß sich der Dirigent mitten im Chor aufstellen sollte, damit man »die Mensur (das Taktieren) sehe und darinn ein Gleichheit gehalten werden müg«<sup>2</sup>. Man kann demnach das lautlose Taktieren, das gern zu den modernen Errungenschaften gezählt wird, bis in die Epoche der Mensuralmusik zurückdatieren, wenn man von der cheironomischen Direktion einer einstimmigen Melodie absieht.

Vanneo meint, daß mit der Hand, dem Fuß oder mit »irgend einem in der Hand gehaltenen Gegenstand<sup>3</sup>« taktiert werden kann, ein Vorschlag, der später viel befolgt wurde und zu Mißbräuchen aller Art führte. Sehr hübsch hat schon Philomates gegen diese Unmanneren beim Taktschlagen geschrieben. Er sagt: »Manche pflegen die Gesänge unter häßlichen Bewegungen zu leiten, in der Meinung, sie befolgten gute Vorschriften und eine ganz besondere Methode der Kantoren. Einige leiten die Gesänge mit nach beiden Seiten weithin ausgebreiteten Händen, wie wenn beim Streite von zweien der eine die Haare des andern mit seinen Nägeln nicht ausraufen kann und der verderbliche Streit damit zu enden droht, daß er beide Hände wehrlos ausstreckt. Andere habe ich gesehen, die die Mensur mit den Füßen angaben und dabei niederstampften wie ein sattes Pferd, das beim Spielen auf grüner Au umherstampft und sich ausgelassen freut. Manche machen es wieder wie ein Schwan und geben die Noten (mit Kopfbewegungen) an: wie der Schwan mit zurückgebogenem Halse singt, so pflegen auch sie sich beim Singen zu zeigen. Sie sollten sich schämen, für sie wäre es (wahrlich) besser, sie pflügten mit der Pflugsterze den Acker in Geduld<sup>4</sup>.«

<sup>1</sup> Sancta Maria, Arte de tañer Fantasia, Valladolid 1565, fol 8: como muchas vezes vemos llevarse el compas en vago sin topar la mano en baxo ni en alto.

<sup>2</sup> Mitgeteilt von Joh. Peregrinus, Geschichte der salzburgischen Dom-Sängerknaben oder schlechthin des Kapellhauses. Salzburg 1889, S. 48.

<sup>3</sup> Vanneo, a. a. O. II, 8: [tactus] est ictus seu percussio quaedam levis, quae a musicis manu vel pede, vel quovis alio instrumento manu tento fieri solet.

<sup>4</sup> Philomates, a. a. O. III, 1:

Sunt quibus est usus moderari turpibus odas  
 Gestibus, egregios mores se scire putantes.  
 Atque exquisitam cantorum conditionem.  
 Mensuram quidam palmis moderantur utrisque  
 Eminus expassis, veluti cum in lite duorum  
 Alter in alterius nequit insultare capillos  
 Unguibus, extensa letale minatur inermi

Danach scheint es in manchen Chören arg zugegangen zu sein. Man darf diese Nachrichten aber nicht verallgemeinern. Wer Proben mit Sängern oder Musikern geleitet hat, die keinen Takt im Leibe haben, wird ebenso wie die alten Kapellmeister taktieren und gestikulieren. Das sind nebensächliche Begleiterscheinungen, die für die Beurteilung einer Zeit kaum in Rechnung gestellt werden können. Und wenn die Musiker das Fußstampfen verbieten oder einschränken wollen, so wenden sie sich damit gegen einen allgemeinen Brauch der Instrumentalisten. Bei der Instrumentalmusik wurde in der Regel die Mensur durch Nieder-treten mit dem Fuß ausgezählt. Salinas meint: »Was die Sänger mit der Hand (beim Taktieren) angeben, müssen die Instrumentalisten, da sie die Hände nicht freihaben, mit den Füßen ausführen<sup>1</sup>.« Für den Unterricht wurde die gleiche Methode empfohlen<sup>2</sup>. Viele Theoretiker, die für Instrumental- und Vokalmusik schreiben, erklären deshalb den Takt als ein gleichmäßiges Heben und Senken der Hand oder des Fußes<sup>3</sup>. Daß man hierbei zuweilen auch lärmend verfuhr, zeigen die angeführten Verbote von Blahozlav und Philomates. Doch haben wir uns bei guten Musikern das Fußtaktieren nicht anders zu denken als in unserm Instrumentalunterricht, wo man ebenso ohne diese Hilfe nicht auskommt. Im Orchester war es jedenfalls besser, wenn die Instrumentalisten nicht sämtlich den Takt traten, sondern sich bei schwierigeren Rhythmen die Taktteile durch Heben und Senken der Instrumente auszählten (Zacconi)<sup>4</sup>, zumal wenn

Certamen duplici palma. Multos quoque vidi  
Mensuram pede signantes calcante, caballus  
Ut satur in viridi ludendo cespitat herba,  
Luxuriatque salax. Plerique imitantur holorem  
Neuma gubernantes, velut hic cervice reflexa  
Drensat, ita soliti conquiniscunt modulando  
Hui pudor, in campo satius decuisset eosdem,  
Si stiva liras regerent patienter arantes.

<sup>1</sup> Salinas, De mus. libri VII (1577) V, 4: Sed quod canentes manu faciunt, id musicis instrumentis ludentes, quia manu non possunt, pede facere coguntur.

<sup>2</sup> St. Maria, a. a. O. fol. 8 v: es muy importante y necessario llevar el compas . . . con el pie, pues que tañendo no se pue de llevar la mano.

<sup>3</sup> S. o. Vanneo, S. 45, Anm. 3; Ramis de Pareia (s. o., S. 39); ferner Pietro Aron, Compendiolo (nach 1545), Kap. 38, Pierre Davantes, nouvelle et facile methode pour chanter (M. f. M. 1869, S. 168) u. a. Vgl. Sch. 1908, S. 79.

<sup>4</sup> Zacconi, Pratica di musica I, Kap. 33: — perche nel sonar delle Viole, ò de Tromboni essi sonatori fanno attione simile alle attione del tatto.

der Kapellmeister nicht von allen Spielern gesehen werden konnte, oder wenn er als Sänger mitsang und auf die Instrumentalisten nicht achten konnte.

Alle diese Nachrichten werden eine Vorstellung von der älteren Praxis des Taktierens geben. Das Bild gleicht in großen Zügen durchaus unserer modernen Musikübung, wenn wir an kleinere Männerchöre, an Hausmusiken, an Proben und Unterricht denken. Man taktierte kleine Kapellen und Chöre durch Auf- und Niederschlagen der Hand oder des Taktstocks. Die Instrumentalisten zählten die Notenwerte mit Fußbewegungen aus oder durch Heben und Senken der Instrumente, wie die Geigendirigenten oder die ersten Bläser unserer Gartenkonzerte. Bei guten Chören oder in der Gesangstunde genügten auch Fingerbewegungen zur Angabe des Taktes.

Im 16. Jahrhundert unterschied man drei Taktarten: den großen Takt (*tactus maior*), den kleinen (*tactus minor*) und den proportionierten (*tactus proportionatus*) mit der Unterteilung des Sesquialter. Takteinheit war die *Semibrevis* (◊). Sie galt einen *tactus integer*, wenn keine Proportionen und Augmentationen vorlagen. So umfaßte der große Takt: eine *Semibrevis*, der kleine: eine *Minima* (◊), der *Proportionatus*: drei *Semibreven* und der *Sesquialter* drei *Minimen*, oder nach den Worten *Agricolae* (1532):

Der ganze Takt (*tactus maior*) »Ist / welcher eine vngeringerte *Semibrevem* odder eine *Brevem* in der helfft geringert / mit seiner bewegung begreiff /«.

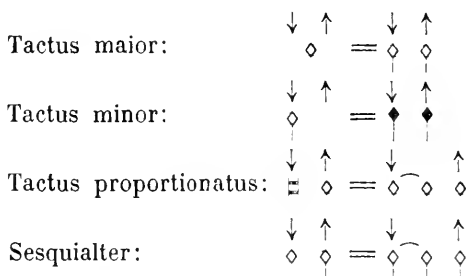
Der halbe Takt (*tactus minor*) »Ist das halbe teil vom gantzen / Vnd wird auch darumb also genant / das er halb soviel / als der gantze Tact / das ist / eine *Semibrevem* inn der helfft geringert / odder eine vngeringerte *Minimam* mit seiner bewegung / das ist / mit dem nidderschlagen vnd auffheben begreiff /«.

Der *Proporcien*-Takt »Ist / welcher drey *Semibreves* als in *Tripla* / odder drey *Minimas* als inn *Prolatione perfecta* / begreiff <sup>1</sup>«.

Auf diese Takte wurden Auf- und Niederschlag so verteilt, daß beim geraden Takt die Noten in Hälften geteilt wurden und beim ungeraden zwei Takteile auf den Nieder-, der dritte<sub>2</sub> auf den

<sup>1</sup> Ebenso definieren *Ornitoparch*, *Mus. activae mikrologus* 1517, II, 6; *Faber*, *Ad mus. pract. introductio*, Kap. II; *Euch. Hoffmann*, *Mus. pract. praecepta* 1572, Kap. X u. a.; s. Sch. 1908, S. 80.

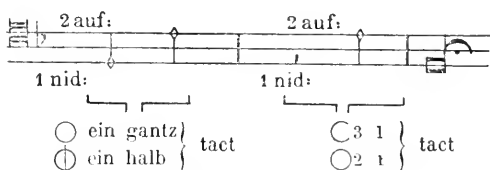
Aufschlag kamen<sup>1</sup>. Eine Gruppierung, die mit der griechischen Taktlehre vollkommen übereinstimmt. Es ergibt sich somit für das Taktschlagen im 16. Jahrhundert folgendes Bild:



Taktzeichen sind nach Adam v. Fulda: ⊙2, ⊙, ⊙ für den Minimentakt, ○, ⊙, ⊙ für den Semibreventakt und ⊙, ○2, ⊙2 für den Breventakt (≡ = ◇ ◇), der als diminuiert aus dem Tactus maior anzusehen ist<sup>2</sup>. Von diesen Zeichen haben sich Kreis, Halbkreis und durchstrichener Halbkreis am längsten behauptet, während die in großer Zahl aufgestellten Varianten aus der Praxis im Laufe der Jahrhunderte verschwinden<sup>3</sup>. Für das Taktschlagen bringt Agricola in seiner »musica figuralis deutsch« aus dem Jahre 1532 folgendes Beispiel:

»Vom gantzen vnd halben Tact ein Figur.

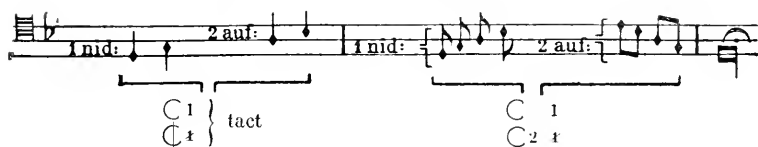
Item / das nidderschlagen vnd das auffheben zu hauff / macht allzeit einen Tact / Vnd wird der Halbe noch so risch / als der gantz Tact / geschlagen / wie volgt:



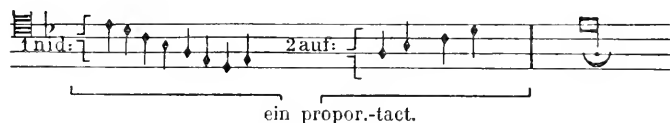
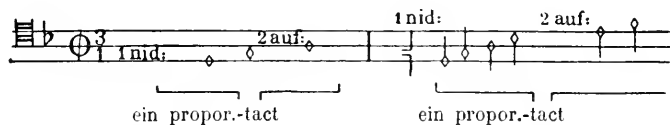
<sup>1</sup> Agricola, a. a. O.; St. Maria, a. a. O.; Tigrini, Compendio 1588, Lib. IV, Kap. XVI; Henningus Dedekind, Praecursor metricus mus. artis 1590, fol. B. 6, u. v. a.; s. Sch. 1908, S. 80.

<sup>2</sup> Gerb. Script. III, S. 362.

<sup>3</sup> Ernst Pratorius, Die Mensuraltheorie des Fr. Gafurius 1905 (Beihefte der I. M.-G.) hat die Taktzeichen der Theoretiker eingehend behandelt. Ich halte mich in der vorliegenden Arbeit an die praktische Seite des Taktierens und übergehe deshalb die theoretischen Spekulationen in der Taktvorzeichnung.



## Der Proporcien Tact



Der halbe Takt soll »noch so risch« geschlagen werden als der ganze, d. h. man muß  $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$  in der Dauer gleich  $\downarrow \uparrow$  taktieren. Der Unterschied zwischen beiden Takten besteht nur in dem einmaligen oder doppelten Auf- und Niederschlagen, so daß der Ausdruck »tactus« nichts weiter bedeutet als Auf- und Niederschlag. Deshalb sagt auch Agricola: »das nidderschlagen vnd das auffheben zu hauff / macht allzeit einen Tact«. Wenn nun der große Takt diminuiert wurde, so daß zwei Semibreven anstatt einer den Takt bildeten, so konnte auch hier

entweder  $\downarrow \uparrow$  oder  $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$

taktiert werden. Da die Dauer der Brevis die gleiche ist, müßte im ersten Falle noch einmal so langsam als im zweiten dirigiert werden. Salinas meint: »Im Breventakt wird bisweilen einmal auf- und niedergeschlagen, das nennen die Musiker den großen Takt, zuweilen zweimal, was kleiner Takt genannt wird<sup>1</sup>.« Er unterscheidet also großen und kleinen Takt nur nach dem sichtbaren Taktschlag. Rhau sagt, im Breventakt müßten entweder die Noten schneller vorgetragen werden oder zwei »tactus« an Stelle eines genommen werden<sup>2</sup>. Man sieht schon aus diesen Quellen,

<sup>1</sup> Salinas, a. a. O. V, 4, S. 242: in spatio temporis, quod in brevis cantu consumitur nonnunquam semel manus tollitur et ponitur in eo, quem ipsi compassum maiorem appellant, nonnunquam bis in eo, quem minorem dicunt.

<sup>2</sup> Rhau, Enchiridion musices, Kap. VII: Hinc est quod in ipsis [signis] vel notae velocius tangi debent, vel semper duo tactus (◊) accipi pro uno. Weitere Quellen: Sch. 1908, S. 82.

daß der tactus im 16. Jahrhundert keine Taktgruppe darstellt. Er weist nicht auf einen fest bestimmten Gruppentakt, sondern bezeichnet nur ein einmaliges Auf- und Niederschlagen.

Welche Art des Taktierens der Chorleiter anzuwenden hatte, richtete sich nach dem Charakter des Stückes, der durch das äußere Notenbild gekennzeichnet war. Langsame, getragene Sätze wurden in großen Notenwerten, bewegtere in kleineren notiert. In lebhaften, mit  $\text{C}$  notierten Stücken dirigierte man die Breviswerte durch zwei Nieder- und Aufschläge, in langsamen durch einmaliges Senken und Heben der Hand. Ein Stück wie Ludwig Senfl's »Wol kumpt der May« wäre nach der Regel: »zwei tactus an Stelle eines einzigen« so zu taktieren:

Ludwig Senfl  
(vgl. Ambros,  
Gesch. der Mus.  
Bd. V).

Wol kumpt der May mit

während ein in größeren Notenwerten notierter Satz unter gleichen Taktzeichen in dieser Form taktiert werden muß:

Eleazar Genet-Carpentras. (Ambros V,  
S. 212.)

In - - - ei - - - pit

Sobald man den Breventakt mit einmaligem Taktschlag darstellte, konnte auch er als eine Taktgattung für sich gelten; er hieß dann



Tactus maior und der Semibreventakt: Tactus minor. So<sup>5</sup> definieren Lossius (1563) und Finck (1556) in ihren Musikbüchern. Andere wieder, wie Agricola, sehen den Breventakt nur als diminuiert an. So kommen in die Bezeichnung des tactus Unterschiede, die sich aus der jeweiligen Ansicht des Theoretikers, aus seiner Entscheidung für Semibreven- oder Breventakt als Maß für ein einmaliges Auf- und Niederschlagen erklären lassen. Eine Tabelle über diese Theorien der Musiklehrer habe ich in meiner früheren Arbeit gegeben.

Historisch ist die Entwicklung der Tactuseinheit so vor sich gegangen, daß der Longatakt der ars antiqua im 14. und 15. Jahrhundert vom Breventakt abgelöst wurde. Ihm folgte um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts der Semibreventakt. Die Entwicklung ließe sich an Beispielen so veranschaulichen:

I. Petrus de Cruce (ca. 1250).

Lösung nach Longatakten; nach der Regel: In omnibus modis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis.

Wolf, a. a. O. II, 4.

II. Joh. Dunstaple.

Lösung nach der Theorie des 15. Jahrhunderts in Brevistakten.

Wolf, a. a. O. II, 73.

III. Josquin.

Lösung nach der Theorie des 16. Jahrhunderts Missa l'omme arme  
super voces musicales.

Ky - - - ri - - - e Petrucci, 1502, Nr. 4.

Ky - - - ri - - - e

Die Maßeinheit ist im Laufe der Jahrhunderte im Werte kürzer geworden. Damit hängt auch die veränderte Notierungsweise zusammen. Die großen Notenwerte (Maxima und Longa) machen der ganzen Note und ihren Teilwerten Platz. Schon Rhau (1520) nennt den Semibreventakt die am weitesten verbreitete Taktart, und Faber (1550) berichtet sogar, daß der Minimentakt, dessen Zählzeiten Viertel sind, bei den Kantoren sehr beliebt war. Um das Jahr 1540 waren sich allerdings die Musiker in Maßeinheit und Taktvorzeichnung noch so wenig einig, daß man gleich auf die Madrigalsammlungen drucken ließ: a misura di breve oder a note bianche bzw. a note negre, nach Vierteln zu zählen<sup>1</sup>. Durch diese Angaben wurde von vornherein die zugrunde liegende Maßeinheit und auch das Tempo bestimmt.

Nehmen wir mit den Theoretikern Agricola, Dreßler, Hoffmann und Raselius die Semibrevis als tactus integer, so müßte nach unseren bisherigen Ausführungen ein Musikstück, wie das »Et in terra« aus Josquins Messe »l'homme arme« in folgender Weise übertragen und taktiert werden:

◇ = Auf- und Niederschlag.

(Petrucci, 1502.)

Wendet man ein, daß bei dieser Deutung die Zeichen: ○ für dreiteiligen und C für zweiteiligen Takt keinen Sinn mehr haben, so ist zu erwidern, daß die Zeichen auf das Taktschlagen keinen Einfluß ausüben, sondern lediglich die Mensur der einzelnen Note angeben. Das Zeichen ○ sagt nichts anderes, als daß die Brevis drei Auf- und Niederschläge ausgehalten werden muß und unter dem Signum C zwei Auf- und Niederschläge. Hierdurch rücken die Taktzeichen in neue Beleuchtung. Sie bezeichnen die Messung der Noten und setzen das Verhältnis vom einzelnen Notenwert zum Taktschlag fest, sie teilen aber keine Gruppentakte ab. Was die Theoretiker »tactus« nennen, ist stets der Ausdruck für ein einmaliges Auf- und Niederschlagen. In einer modernen Partitur-

<sup>1</sup> Eine Liste von Madrigalsammlungen mit solchen Überschriften hat Th. Kroyer (»Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts«, Beihefte der I. M.-G. S. 46f.) zusammengestellt.

Übertragung bekommen die Werke deshalb ein fremdes Aussehen. Sie werden in die moderne akzentuierende Taktmetrik gespannt, die die musikalische Struktur der Stücke verändert und eine stilistisch einwandfreie Aufführung erschwert. Hier könnte nur eine neue Notierungsmethode abhelfen, eine Abgrenzung gleicher Noteneinheiten durch punktierte Taktstrichlinien, durch Auseinanderrücken der einzelnen einem *tactus* zukommenden Werte oder durch ähnliche Methoden. In den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft (1908) habe ich einige Stücke nach diesen Prinzipien übertragen. Sie unterscheiden sich von anderen Übertragungen durch die Negierung eines Gruppentaktes und durch die zugrunde liegende Maßeinheit. Nicht jedes Stück, das das Zeichen  $\text{C}$  trägt, ist nach der *Brevis* abgeteilt, sondern, je nachdem es der Affekt des Tonstücks erfordert, nach dem *tactus* der *Semibrevis* oder *Brevis*. Die Herausgeber der klassischen *a cappella*-Musik müssten sich darüber klar werden, daß wir mit unserem modernen Takt ein fremdes Moment in die alte Chormusik hineinragen. Die Taktzeichen der alten Musik sind nur für die Mensur der einzelnen Note vorgeschrieben, nicht für die Form der Taktgebung. Letztere richtet sich allein nach dem Charakter des Tonstücks und gibt lediglich das äußere Orientierungszeichen für die Einteilung der Noten.

Die Lehre vom *tactus* wurde durch das Eingreifen von Sebald Heyden, dessen Gesangsschule »*de arte canendi*« im Jahre 1537 in erster Ausgabe erschien, wesentlich vereinfacht. Er verlangt, daß alle Gesänge nach einem einzigen, fest bestimmten *Modus* von Taktschlägen eingeteilt werden. Die Takteinheit der *Semibrevis* soll überall das Grundmaß abgeben. Alle Proportionen, Augmentationen oder Diminutionen sind auf die *Semibrevis* zu beziehen. Sie ist das Einheitsmaß, das durch einmaliges Auf- und Niederschlagen der Hand gekennzeichnet wird. Hat der Sänger ein Diminutionszeichen, etwa  $\text{C} \text{ } 2$ , in der Stimme vorgezeichnet, so singt er zwei *Semibreven* an Stelle einer einzigen auf die einmalige *Tactus*angabe, ebenso bringt er bei einem Zeichen, das Dreiteiligkeit verlangt, z. B.  $\text{C} \text{ } 3$ , drei *Semibreven* auf den Auf- und Niederschlag. Es wurde also nicht das Taktschlagen verändert, sondern die Noten selbst wurden schneller oder langsamer vorgetragen.

Die Dauer des einmaligen Auf- und Niederschlags (des *tactus*) beträgt nach Buchners Fundamentbuch (etwa 1550): »die Zeit zwischen zwei Schritten eines mäßig gehenden Menschen«. Eine Angabe, aus der sich nicht viel feststellen läßt. Ebenso wenig

besagen die Vorschriften, wie sie Agricola, Finck und Pierre Davantes in ihren Musikwerken bringen<sup>1</sup>. Am bestimmtesten drückt Gafurius in der »Practica musicae« den Zeitwert der Semibrevis aus. Er sagt: »Sie gilt so lange als der Pulsschlag eines ruhig atmenden Menschen<sup>2</sup>.« Wir könnten die Dauer der Semibrevis bei der Annahme von 72 Pulsschlägen in der Minute mit  $M. M. = 72$  festsetzen, wobei natürlich Modifikationen nach 80 oder 60 zu stets möglich sind.

Im Verlauf der Arbeit ist darauf hingewiesen, daß der tactus der alten Musik nur ein Orientierungsmittel für die Sänger darstellt, daß er keine schweren und leichten Taktzeiten abteilt. Wir verstehen bei ganz anderen rhythmischen und metrischen Verhältnissen unter einem Takt eine Gruppe von Semibreven oder anderen Zeiteinheiten mit bestimmten Akzenten. Der tactus des 16. Jahrhunderts ist aber nur eine Maßeinheit der Noten, ein regelmäßiges Auf- und Niederschlagen, eine Orientierung für die Sänger. Der Taktschläger der alten Zeit konnte deshalb nur das Tempo angeben, aber keine Akzentuierungen. Er führte keine Seitenbewegungen bei der Direktion aus, sondern taktierte gleichmäßig mit auf- und niederschlagender Hand, wie ein Metronom. Man verglich seinen sich stets gleichbleibenden Taktschlag dem Klopfen des Pulses oder den Schlägen der Uhr<sup>3</sup>. So gibt Hermann Finck folgende Anleitung zum Verständnis des Taktbegriffs: »Ich möchte die Schüler auf die Uhren hinweisen, die nach bestimmten Zeiten die Stunden durch (Hammer-) Schläge angeben, und zwar so, daß die Schläge immer in gleichen Abständen gegeben werden, d. h. niemals langsamer oder schneller werden, während man doch auf diese Schläge bisweilen mehr oder weniger Silben sprechen kann. Wir wollen hier von der deutschen Sprache reden, da sie zu unserer Auseinandersetzung geeigneter ist. Mag man nun zwei oder mehr Silben auf einen solchen Stundenschlag sprechen, so bleibt der Schlag doch derselbe und gleich lang, so daß er weder durch viele Silben gedehnt, noch durch wenige schneller wird. Ebenso muß man es sich im Gesang denken, wo vor allem beachtet werden muß, daß hier immer derselbe Takt beobachtet wird, daß er nicht bald langsamer, bald bewegter wird, so daß, mögen nun eine, zwei oder mehr Noten

<sup>1</sup> S. Sch. 1908, S. 88.

<sup>2</sup> Gafurius, a. a. O. III, 4: Semibrevis ... plenam temporis mensuram consequens: in modum scilicet pulsus aequae respirantis.

<sup>3</sup> S. Sch. 1908, S. 89.

auf einen Takt zu singen sein, jene Noten gut auf diesen eingeteilt werden können<sup>1</sup>.« Diese Gleichheit des Taktierens wird von allen Theoretikern betont. Viele, die für den Unterricht schreiben, führen den Vergleich mit den Uhrschlägen bis in Einzelheiten aus. Von den Quellen, die in meiner zitierten Arbeit für diese Praxis gegeben wurden, will ich an dieser Stelle nur Hans Gerle anführen, der in seiner »Musica« vom Jahre 1532 (fol. B. 3 v) eine Taktlehre für Geigenschüler in dieser Form gibt:

»Ein Prob wie du die Mensur solt lernen.« »Thu ym also / lerns von einer schlag glocken / die die stundt anzaygt / Wann sie anhebt zu schlahen / so schlecht sie ein steten schlag / ein als (ebenso) lang als den andern / hast aber dennoch ein mal mer sylben zu zelen dann das ander mal / vnnd bleybt doch die Glock in jrem steten schlag / du zelst wieviel sylben du wöllest / Also thu ym auch wann du geygest / so tridt die mensur mit dem fuß<sup>2</sup> / ein drit (Tritt) als (ebenso) lang als den andern / es kummen drey oder vier buchstaben in der Tabulatur die auff ein schlag gehoeren die mustu geygen vnnd doch nur ein drit (Tritt) dartzuthun / nicht soviel dritt thun als viel du züg thust / wie ich dann oft von manchen gesehen hab / Welche / als oft sie ein zug theten als oft theten sie auch ein dritt / das soll aber gar nichts sein . . .<sup>3</sup>

Nun merck weyter wann die Glock anfecht zu schlagen / so sprichstu nur ein wort / Nemlich *eins* auff den selben schlag. Also/mustu auch thun / wann dir ein buchstab oder ein Zyffer bekumbt / den mustu auff ein dritt oder ein schlag geygen / Also. n.«

Kommt eine ganze Pause vor, so soll der Spieler aufhören zu geigen, aber nicht vergessen, mit dem Fuß den Takt zu schlagen.

»Merck wann du der schlag vr nach wilt viere zellen / so hastu zwu sylben am *viere* zu sprechen / die selbigen zwu müssen gleych so bald gesprochen werden als das *eins* . . .«

Auch die vier Silben in dem Worte »siebenzene« können auf

<sup>1</sup> S. Sch. 1908, S. 90, lat. Text. Finck bringt den Vergleich in ähnlicher Weise zu Ende, wie Hans Gerle in der weiterhin zitierten Stelle.

<sup>2</sup> S. o., S. 46.

<sup>3</sup> Vgl. auch Hans Neusidler, Ein newgeordent künstl. Lautenbuch (1536), fol. B IIIv: »Einen solchen strich wie da | den mustu schlagen das er weder lenger noch kurtzer prumbt / als wie die vr oder glocken auff dem Turm schlecht / gerad dieselbe leng / oder als wan man gelt fein gemacht zelt / vnd spricht eins / zwey / drey / vier / ist eins als vil als das ander / der glocken strach oder mit dem gelt zelen / das bedeußt der lang strich / wie da vnd wirdt ein schlag genant / . . .«

einen Uhrschlag gesprochen werden. Ebenso ist es in der Musik.  
Die Worte:

n	c	n	4	d	0	5	0	d	4
Eins	vie - re		drey - ze - ne			Sie - ben - ze - ne			

sind jedes für sich auf einen Schlag zu sprechen und auf einen tactus zu spielen: »Als wann drey oder vier mit einander schmiden/ Do müssen sie ein steten schlag füren ein als lang als den andern / dann wo einer lenger oder kürtzer schlecht dann die andern / so werden sie all yer (irr) / Also ist es auch wann du nicht auff die Mensur oder den schlag geyst . . .<sup>1</sup>.«

Dies gleichmäßige Taktieren, das die Musiklehrer in den Vordergrund ihrer Taktlehre stellen, bildet den Schlüssel zum Verständnis der alten Musikpraxis. Es war ein mechanisches Auf- und Niederschlagen, ein sichtbares Angeben der einem Stücke zugrunde liegenden Takteinheit. Da die Noten nicht durch Taktstriche abgegrenzt wurden, sondern sich in fortlaufender Linie aneinanderreiheten, so blieb der gleichmäßige Taktschlag das einzige Orientierungszeichen für die Sänger. Er ersetzte ihnen die Taktstriche. Aus dieser metronomischen Taktusangabe erklärt sich auch die Freiheit der Textakzentuierungen in der polyphonen Kunst, jene reiche rhythmische Gliederung, die keinen regelmäßigen Wechsel von betont und unbetont kennt, sondern die Deklamation und Motivik frei schalten und walten läßt. Die Betonung gibt allein der Sprachakzent, der bald auf diese, bald auf jene Stelle des tactus fallen kann<sup>2</sup>. Die Sänger sangen eben ihre Stimmen mit der jeweilig erforderlichen Wort- und Rhythmenbetonung zu dem sichtbaren, gleichmäßigen Taktschlag des Chorführers. Sie sahen allein auf sein Taktschlagen und trugen danach ihre Stimmen vor.

Wurde den Sängern ein rhythmisch kompliziertes Tonstück vorgelegt, z. B. das dreistimmige Agnus Dei aus der Messe »l'omme arme super voces musicales« von Josquin:

Diskant



Proportionatus

<sup>1</sup> Gerle, a. a. O. fol. B II. v.

<sup>2</sup> Aus dieser Tactus-Theorie geht auch hervor, daß die Synkope, die in der a cappella-Literatur häufig auftaucht, nicht akzentuierend vorgetragen werden darf.

Tenor (integer)

Bassus (diminutus)

The image shows four staves of mensural notation. The first two staves are for the Tenor part, labeled 'Tenor (integer)'. The last two staves are for the Bassus part, labeled 'Bassus (diminutus)'. The notation uses diamond-shaped notes on a four-line staff with a 3/2 time signature. The first staff has a common time signature (C) and the second has a 3/2 time signature. The Bassus part also starts with a common time signature (C) and then changes to 3/2.

so wußten sie, daß im Diskant unter dem Zeichen  $\text{C}$  3 drei Semibreven auf Auf- und Niederschlag kamen, im Tenor nach dem Zeichen  $\text{C}$  eine Semibrevis, im Bassus nach der Vorschrift  $\text{C}$  zwei Semibreven. Das Stück würde in moderner Notenschrift dies Bild ergeben:

(Ag - nus De - - - - i qui to - -

(Ag - - nus De - - i qui

(Ag - nus De - - - - / i qui to -

/llis pec - ca - - ta mun - / di mi - se - re

to - - /llis pec - ca - - ta



- - - - /llis pec - ca - - -

The image shows a modern musical score for the same piece. It consists of three systems of staves. The first system has three staves (Soprano, Alto, Bass) with lyrics: (Ag - nus De - - - - i qui to - -. The second system has two staves (Alto, Bass) with lyrics: (Ag - - nus De - - i qui. The third system has three staves (Soprano, Alto, Bass) with lyrics: /llis pec - ca - - ta mun - / di mi - se - re, to - - /llis pec - ca - - ta, and - - - - /llis pec - ca - - -. Vertical arrows point to specific notes in the vocal parts. The time signature is 3/2.

re mi-se-re - - re no - - - bis  
 mun - - - di  
 ta mun - - di mi-se-re -

mi-se-re - re - - - no - - - /bis  
 mi-se-re - - - re no - - - /bis  
 - re mi-se-re - - - re no - - - /bis

The score consists of two systems of three staves each. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with frequent rests and accents. The lyrics are: re mi-se-re - - re no - - - bis, mun - - - di, ta mun - - di mi-se-re -, mi-se-re - re - - - no - - - /bis, mi-se-re - - - re no - - - /bis, - re mi-se-re - - - re no - - - /bis.

Der Dirigent muß hier ganze Takte geben<sup>1</sup>. Solche Stücke, in denen gerader und ungerader Takt gleichzeitig auftreten, machten den Musikern schon im 16. Jahrhundert Schwierigkeiten. Faber (1550) rät, bei diesen Sätzen den ungeraden Takt so zu singen, als ob ein gerader vorläge, bis längere Übung von diesem Hilfsmittel befreie. Diese Umbiegung des ungeraden Taktes hat bis zum 18. Jahrhundert nachgewirkt. In Seb. Bachs Werken wird noch häufig  als  notiert<sup>2</sup>. Em. Bach gibt in seinem »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen« dafür folgende Erklärung: »Seit dem häufigen Gebrauche der Triolen bey dem so genannten . . . Vier Viertel-Tacte, ingleichen bey dem Zwey- oder Dreyviertheil-Tacte findet man viele Stücke,

<sup>1</sup> Über die Textunterlage s. Sch. 1908, S. 99f. Im Diskant hätte ich regulär drei ganze (Semibreven), im Baß zwei Semibreven notieren müssen. Da aber die Dauer der Semibrevis im tactus proportionatus und diminutus kürzer ist als im tactus integer, sind die Werte gekürzt worden.

<sup>2</sup> Bach, Ges.-Ausg. XXII, S. 123, XXIII, S. 271—299, S. 310—313 usw.



die statt dieser Tact-Arten oft bequemer mit dem Zwölf, Neun, oder Sechs-Achttheil-Tacte vorgezeichnet würden. Man theilt alsdann die bey Fig. XII befindlichen Noten wegen der andern Stimme so ein, wie wir allda sehen. Hierdurch wird der Nachschlag, welcher oft unangenehm, allezeit aber schwer fällt, vermieden. «



Im 16. Jahrhundert wurde die Fabersche Methode der Anpassung eines Dreitakts an einen geraden von vielen Musikern befolgt. Ich habe den Diskant der übertragenen »Fuga trium vocum« von Josquin in einem Manuskript des 16. Jahrhunderts (de signis musicalibus; in der Kgl. Bibl. zu Berlin) und auch in Eucharius Hoffmanns »musicae practicae praecepta« in gerader Taktart analysiert gefunden, ohne aus diesen »Resolutiones valoris proportionati« ein festes System erkennen zu können. Der Beginn dieser Beispiele sieht in Gegenüberstellung so aus:

Seb. Heyden.

Mscr. Cod. XVI saec.  
Resolutio valoris proportionati

Euch. Hoffmann.  
Resolutio

Diese Auflösungen des Dreitakts sind sicherlich nur Muster für den Anfängerunterricht. Faber nennt sie eine molestia, von der man sich bald freimachen solle. Bei gleichmäßigem, ganztaktigen Taktschlag ließen sich diese Stücke korrekt ausführen, sobald tüchtige Sänger den Chor übernommen hatten.

Aus den gegebenen Nachrichten und Anweisungen vom Taktschlagen ergibt sich die Tatsache, daß wir in der altklassischen

<sup>1</sup> A. a. O., Ausg. 1780, I, III, § 27.

<sup>2</sup> Vollständig s. Sch. 1908, S. 95.

Chormusik keinen modernen Takt vor uns haben. Der *tactus* ist nach der Theorie nichts weiter als ein einfaches Auf- und Niederschlagen, ein Orientierungsmittel und eine Stütze für die Sänger. Er wurde so gleichmäßig geschlagen, wie die Uhr die Stunden schläge angibt. Nach diesem metronomisch-exakten Taktschlag, der keine Betonungen und Vortragsnuancen andeutet, wurden die einzelnen Stimmen, die ohne Taktstriche aufgeschrieben waren, vorgetragen, so daß die Musik nicht in die engen Schranken des Gruppentakts gezwängt wurde, sondern sich frei und ungezwungen bewegen konnte. Das Fehlen der Taktstriche erleichterte die Deklamation des Textes und die klare Hervorhebung der einzelnen Motive.

Bei der *tactus*-Angabe wurden Auf- und Niederschlag in geraden Takten in dieser Weise:  $\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \diamond \diamond \\ \hline \end{array}$ ,  $\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \diamond \diamond \\ \hline \end{array}$  oder  $\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \diamond \diamond \diamond \diamond \\ \hline \end{array}$ , und in ungeraden Takten nach dieser Form:  $\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \diamond \diamond \\ \hline \end{array}$  angegeben. Die Wahl zwischen Semibreven- und Breventakt richtete sich nach dem Charakter des Musikstücks, so daß die Sänger vorher über die Form des Taktschlagens, entweder  $\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \diamond \diamond \\ \hline \end{array}$  oder  $\begin{array}{c} \uparrow \downarrow \\ \diamond \diamond \\ \hline \end{array}$  orientiert sein mußten. Die Taktzeichen selbst charakterisieren nur die Mensur der Noten, nicht den Taktschlag. Der Kreis  $\circ$  gibt an, daß die Brevis dreiteilig zu singen ist, daß sie drei Auf- und Niederschläge ausgehalten werden muß. Soll ein dreiteiliger Takt durchgeführt werden, so weisen Zeichen wie  $\circ 3$  oder  $\circ 3$  darauf hin, daß drei Semibreven einem *tactus* entsprechen, daß zwei ganze Noten dem Niederschlag und eine dem Aufschlag zukommen.

Wenden wir uns der praktischen Seite des Kapellmeisteramts zu, so ist zunächst daran zu denken, daß die Kapellen der alten Zeit keine Massenchöre waren. Ihre Mitgliederzahl hielt sich an bedeutenden Musikplätzen, wie in der päpstlichen Kapelle zu Rom<sup>1</sup>, in der Wiener Hofkapelle<sup>2</sup> oder in der Kapelle von

<sup>1</sup> H a b e r l, Die römische schola cantorum. V. f. M. 1887, S. 281. Papst Julius III. bestimmte, daß die Zahl der Sänger auf 24 reduziert werden sollte. Unter Clemens VII. bestand die Kapelle aus 22 Sängern (ebd., S. 262).

<sup>2</sup> Die Wiener Hofkapelle zählte im Jahre 1508/1509 einmal 20 Knaben- und 29 Männerstimmen, die wohl nicht sämtlich zum ständigen Personal der Kapelle gehörten. Im Jahre 1519 hat die Kapelle sechs Tenöre, sechs Bässe, sieben Altisten und 21 Singknaben. Vgl. B r u n o H i r z e l, Dienstinstruktion und Personalstatus der Hofkapelle Ferdinands I. aus dem Jahre 1527. (Sammelb. d. I. M.-G. X, S. 152/3.

St. Marco in Venedig<sup>1</sup> zwischen 17 und 40 Köpfen. Auch die Tatsache, daß man schon im 16. Jahrhundert in den einzelnen Stimmen Verzierungen improvisierte, beweist, daß nur kleinere Chöre die Ausführung der Stücke übernehmen konnten. In der Regel waren es kleine Solisten-Ensembles. Im Jahre 1475 wird einmal ein Chor von 32 Sängern eine außergewöhnlich große Besetzung genannt<sup>2</sup>. Kleine Sängerschöre zeigen die beschriebenen Bilder von Pinturicchio, van Eyck, Boticelli u. a. Auch auf dem Titelblatt zu Seb. Felsztyns »opusculum musicae mensuralis« (1519) sieht man einen kleinen Männerchor von 6 Mitgliedern, die nach einem Notenblatt singen, während der Chorleiter — in Amtskette und Pelzmantel — die Musik mit Handbewegungen leitet. Wir haben also nur an kleine Chöre zu denken, die vom Chorleiter, der womöglich selbst mitsang, dirigiert wurden. Seine Direktion, die mit Hand oder Taktstock ausgeführt wurde, mußte lautlos oder doch möglichst unauffällig vor sich gehen, ja die Bewegungen der Hand sollten von den Zuhörern nicht einmal bemerkt werden<sup>3</sup>, eine Forderung, die auch das Taktieren mit dem Finger erklärt.

Zu den wichtigsten Aufgaben des Kapellmeisteramts gehörte die Erzielung eines gleichmäßigen Vortrags. Die Sänger mußten eine gute gesangliche Ausbildung genossen haben und vollkommen gleichmäßig singen<sup>4</sup>. Für dieses Ebenmaß des Vortrags war neben einer sorgfältigen gesanglichen Schulung die Erziehung zur Selbständigkeit bei der Textunterlage und der Ausführung der Dynamik von großer Wichtigkeit. Das Notenbild glich hier einer Skizze, deren Ausführung und Ausgestaltung dem Dirigenten und dem einzelnen Sänger überlassen war. Der Text wurde bei bekannten Sätzen, z. B. in den Meßkompositionen, nur an einigen Hauptstellen vorgeschrieben und mußte den Regeln des guten Vortrags entsprechend ohne Barbarismen und Verstöße gegen die Sprachgesetze auf die Noten verteilt werden. Josquin<sup>5</sup> legte

<sup>1</sup> Caffi, Storia della Musica Sacra nella già cappella ducale di San Marco dal 1318 al 1797 (Venezia 1854/55). II, S. 39.

<sup>2</sup> Vgl. Kinkeldey, a. a. O. S. 166.

<sup>3</sup> Motus [tactus] tamen caute, quantum fieri potest, monstrandus est, nec omnium auditorum oculis exponendus. Calviniana. M. f. M. 1901. S. 90. Vgl. Joachim Burmeister, Musica ἀποστρεφιδιαντικῆ, Rostock 1601, fol. Aa. 4: Quo modestior fuerit motus, eo ornatior et gratiorem aspectum merebitur.

<sup>4</sup> S. Chybiński, a. a. O., S. 387, ebenda die Stelle aus Cochläus' »musica«: Decet autem alterum alteri vocem accomodare (puta tenorem cantui) ne alte alteribus clamoris excessu profundatur atque succumbat. Vgl. Molitor, a. a. O. S. 164f.

nach dem Zeugnis des Coclicus auf diese Textunterlage großen Wert<sup>1</sup>. Auch die Regeln, die später Vicentino, Tigrini und Zarlino dafür geben, zeigen deutlich genug, daß man mit einer selbständigen Textunterlage rechnete. Diese Vorschriften, die von mir an anderer Stelle zusammengestellt wurden<sup>2</sup>, haben für die Zeit der Niederländer rückwirkende Kraft und dürfen von den Herausgebern alter Musikwerke nicht übergangen werden.

Die gleiche Selbständigkeit der Ausführung wurde in der Anwendung dynamischer Effekte vorausgesetzt. In Drucken und Handschriften finden sich keine Angaben darüber. Die Komponisten verließen sich darauf, daß Dirigent und Sänger aus dem musikalischen Satz heraus die dialogisierenden Partien, Echowirkungen und die durch die Stimmführung gegebenen Kontrastierungen des Ausdrucks erkannten. Es galt als Hauptregel, daß die Dynamik dem Textgehalt entsprechen, daß sie den Gefühlsausdruck der Musik vertiefen soll<sup>3</sup>, ein Gesetz, das auf feine dynamische Schattierungen schließen läßt.

Wichtig war für die Aufführung auch die Aufstellung des Chores. Nach Zacconi sollen die Sänger nicht dicht beieinanderstehen, da der einzelne dann die eigene Stimme nicht deutlich genug kontrollieren kann<sup>4</sup>. Philomates will die einzelnen Stimmen so gruppiert haben, daß Diskant und Tenor zusammenstehen, ferner Alt und Baß. Jede Gruppe soll von den andern getrennt sein<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> A d r. Petit Coclicus, Compendium musices (1552) fol. F IIv: Cum autem videret suos utcunque in canendo firmos, belle pronunciare, ornate canere, et textum suo loco applicare, docuit; s. auch Finck, a. a. O., Lib. V: De arte eleganter et suaviter canendi, und Schneegass, Isagoges Musicae libri duo 1591, Kap.: »De canendi elegantia« (Regel 5).

<sup>2</sup> Sch. 1908, S. 103f. Nachzutragen sind zwei Stellen aus Burmeister, Hypomnematum musicae poeticae (Rostock 1599, Kap. X.), und aus Chr. Praetorius, Erotemata renov. musicae (1581, Kap. V).

<sup>3</sup> G a n a s s i, Fontegara 1535, Kap. 2: quanto al fiato la voce humana come magistra ne insegna dover essere proceduto mediocralmente perche quando il cantor canta alcuna composition con parole placabile lui fa la pronuncia placabile se gioconda e lui con il modo giocondo pero volendo imitar si le effetto si procedera il fiato mediocre accio si possa crescere e minuir ali sui tempi.

<sup>4</sup> Z a c c o n i, Pratica di mus. II, fol. 56: Nell' accomodamento delle parti, molti cercano d'amontonarle insieme, parendo à loro, che quanto più i cantori stanno uniti, e stretti, la Musica sia meglio per riuscire, e s'ingannano pur assai; poiche, le parti havendo troppo vicine l'altrui voci, non possano sentir l'effetto della loro propria voce . . .

<sup>5</sup> a. a. O. III, 2: Cum pueris occentores simul, atque seorsum, et succentores stent cum excentoribus una. Mit den occentores sind vielleicht die Tenoristen, mit succentores die Altisten gemeint. Excentor ist der Bassist.

Der Dirigent gibt jedem Sänger den Ton an und beginnt dann die Musik. Singt er selbst die Baßstimme mit, so ist seine Leitung noch sicherer, denn »der Baß gibt den übrigen Stimmen das feste, volle Fundament«<sup>1</sup>.

Vom Dirigenten verlangte man eine gute kompositorische und gesangliche Ausbildung, Kenntnis der Lehre von Kirchentönen und Transpositionsregeln und eine vollkommene Übersicht über die vorliegende Komposition. Diese Übersicht war schwieriger zu erreichen als heutzutage, denn die Chöre der a cappella-Zeit wurden nicht in Partitur geschrieben, sondern in einzelnen Stimmen oder Chorbüchern. In letzteren ist die Verteilung der Stimmen so getroffen, daß Diskant und Baß auf der linken Seite des Buches, Alt und Tenor auf der rechten stehen. Jede Stimme ist dabei für sich allein geschrieben, so daß die zusammengehörigen Notenwerte des Diskant und Baß nicht untereinanderstehen. Wir haben ein Notenbild, das nach unserer Gewöhnung schwer zu übersehen ist. Für die Musiker der Zeit existierten hier nicht die gleichen Schwierigkeiten. Das Zusammenlesen der einzelnen Stimmen gehörte mit zum Musikstudium. Kinkeldey hat nachgewiesen, daß die Klavierspieler aus den Chorbüchern das Partiturspiel lernten, daß sie die nebeneinanderstehenden Stimmen abspielen mußten<sup>2</sup>. Diese Praxis mußte auch der Kapellmeister beherrschen, er mußte imstande sein, aus dem Notenbild eines Chorbuchs den Verlauf eines Tonstücks ohne weiteres abzulesen. Die Methode ist nach unseren Begriffen reichlich kompliziert. Doch muß man dabei in Rechnung stellen, daß die alten Musiker die Mensuralnotierung ebenso leicht lasen wie wir die heutigen Noten, und daß sie eine lange Unterrichtszeit durchmachten, in der Notations- und Gesangsregeln, Theorie und Partiturspiel gelehrt wurden. Wurde nicht aus dem Chorbuch, sondern aus einzelnen Stimmbüchern gesungen, so mußte der Kapellmeister sich die Stimmen nebeneinander aufstellen, so daß er einen ähnlichen Überblick über den Tonsatz hatte, wie in den Chorbüchern. Er konnte so die Einzelbewegungen der Stimmen verfolgen und auch bei Fehlern hier und da einhelfen.

Ausführliche Nachrichten über die praktische Seite des Kapell-

---

<sup>1</sup> Ebd.: *Voce subinde susurranti da cuique seorsum initium parti, quo oncepto, incipe tandem ... Vox gravis in fundo versanda regentibus odas Harmonicas frugi est, et conduxit vehementer.*

<sup>2</sup> Kinkeldey, a. a. O. S. 98 und 187f.

meisteramts bringt Zacconi in seiner »Prattica di musica«<sup>1</sup>, ein Buch, das an die alte Mensuralmusik anschließt, das aber in vielen Partien schon auf die Zeit der Renaissance weist. In der Taktlehre kann Zacconis Werk zum Teil noch als Dokument der Mensuralepoche gelten. Er betont die Gleichmäßigkeit des Taktschlagens: der Kapellmeister soll ohne Schwankungen dirigieren, selbst dann, wenn die Sänger Verzierungen improvisieren<sup>2</sup>. Zacconi warnt auch vor auffälligen Direktionsmanieren. Der Dirigent darf nicht zu Beginn der Musik »los« oder ähnliche Worte rufen und sich bei der Mitwirkung von Instrumentalisten nicht durch ihre Bewegungen beirren lassen<sup>3</sup>. Der gleichmäßige, genau abgemessene Taktschlag verbürge eine sichere Direktion.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts mehren sich die Stimmen, die an Stelle eines metronomischen Taktschlagens eine modifizierte Direktion vorschlagen. Es sind die Vorboten der Renaissance. Schneegaß sagt in seiner Musiklehre (1591), die Gleichheit müsse in der Mensur wohl beachtet werden, damit nicht die Harmonie verwirrt oder geändert werde, trotzdem sei aber nach Maßgabe des Textes bisweilen ein langsamerer Taktschlag zu führen, darin liege die Anmut und Erhaben-

<sup>1</sup> *Prattica di mus.*, Venetia 1596. Seconda Parte: Venetia 1622.

<sup>2</sup> Zacconi, a. a. O. (I fol. 21 v.): Il debito de quelli che lo reggano è di reggerlo chiaro, sicuro, senza paura, e senza veruna titubatione pigliando l'essempio dell' attione del polso ò dal moto che fa il tempo dell' Orologgio, e han da fare che si come dal tatto si reggano e s'informano di suono le figure Musicali, che così ancora i cantori l'habbiano a seguire, e esser soggetti: Ne mai a qual si voglia voce di cantore piegar si deve; perche il piegarsi alle voglie di questo, e di quello per darli tempo ch'empiano i canti di vaghezze, fa che l'harmonie divenghino debole e lente; e che i cantori si stanchino fuor di proposito odiando quella ritardanza, e mal gradita attione, e se bene per vaghezza del cantare, i cantori alle volte ritardano alquanto, egli non deve riguardar a quella ritardanza: ma attendere al officio suo accioche i cantanti vedendo la sicurezza del tatto s'inanimischino, e prendino ardire, che s'egli vuole ritardar col tatto fin che il cantore habbia perfettamente informato le figure di suono, in ogni tatto conerà ritardare; perche il cantore si piglia autorità sempre di pronuntiar la figura dopò il tatto: per farla sentire con maggior vaghezza.

<sup>3</sup> fol. 22. Ancora si biasmano i rettori del tatto che sono pigri nel far principiare, e quelli piu che inanzi al dar principio dicano alcune parole. Come seria a dire, ò sù ò via, ò altre simile, massimamente quanto le dicano si forte che quasi tutti i circostanti l'odano. fol. 21v.: Oltra di questo nasce alle volte occasione di summistrar quest' atto col' internento de gli instrumenti: e perche nel sonar delle Viole, ò de Tromboni essi sonatori fanno attione simile alle attione del tatto: per questo bisogna esser avvertito di non lasciarsi co gl'atti loro cavar di tempo, e uscir di misura.

heit<sup>1</sup> des Gesangs<sup>2</sup>. Zacconi unterscheidet<sup>3</sup> den Vortrag von weltlicher und geistlicher Musik. Letztere müsse würdig und ergeben klingen und nur das Lob Gottes verherrlichen. Der Vortrag, der an Liebeslieder erinnere, sei der Kirchenmusik durchaus fernzuhalten<sup>2</sup>. Auch soll jedes Retardieren mit Vorsicht angewandt werden, damit kein Sänger in Verwirrung komme<sup>3</sup>. Die Tempomodifizierung ist somit schon für das Ende des 16. Jahrhunderts bezeugt, für eine Zeit, in der die Bestrebungen der Hellenisten und der Kampf gegen den Kontrapunkt sich immer merklicher vernehmen lassen, in der die weltliche Musik mit den Madrigalen, Kanzonetten, Villanellen und die Instrumentalkunst die Prinzipien der Mensuralmusik umgestalten und einer freieren, subjektiven Direktionsform die Wege weisen.

Für die klassische Zeit der Mensuralmusik ist aber festzuhalten, daß der Takt gleichmäßig, fast mechanisch geschlagen wurde, daß er den Musikern als Orientierungsmittel diene und keine Tempoänderungen<sup>4</sup> innerhalb eines Tonstücks zuließ. Die rhythmischen Gliederungen waren durch die Noten und ihre Mensurierung vorgezeichnet; jede Beschleunigung oder Verlangsamung des Taktschlagens wurde vermieden, da eine Tempoänderung im Verlauf eines Tonsatzes durch den Wechsel der Taktzeichen angezeigt wurde. Die gleichen Grundsätze galten für Aufführungen, in denen Instrumente mitwirkten. Das beweisen die früher zitierten Stellen aus Lautenschulen, Geigen- und Klavierwerken, die sich völlig mit der Lehre der Gesangsschulen decken.

Wieweit die Instrumente in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts selbständig tätig sind, kann erst eine spezielle Untersuchung entscheiden. Aus Berichten der Zeitgenossen und musikalischen Darstellungen läßt sich nachweisen, daß vom 16. Jahrhundert an die Instrumente tüchtig zur Chorbegleitung heran-

<sup>1</sup> Schneegaß, a. a. O. (De canendi observ. XI): *Mensurae servanda est aequalitas, ne harmonia deformetur vel perturbetur: Sed tamen pro ratione textus, tardiore tactu interdum uti, maiorem maiestatem et gratiam habet et cantum mirificè exornat.*

<sup>2</sup> A. a. O. II, fol. 55: *E prima di dire, che le Musiche secolari, essendo Villanelle, Canzonette, e Madrigali, si cantano, e possono cantare à commun volere di coloro, che le cantano e fanno cantare; ma perche l' Ecclesiastiche sono d'altra natura e consideratione. Ebenda fol. 54: Questo sia detto per Zelo di Dio, e per avertire i cantori, che cantando nelle Chiese, si ricordino di cantar à lode del Signore, e non à sodisfattione delle loro passioni amoroze.*

<sup>3</sup> I fol. 22: *Di stringerlo e allargarlo con maniera, e modo, che non si habbia a por in periculo quel che si canta.*

gezogen wurden, namentlich bei Hausmusiken, festlichen Veranstaltungen und an Plätzen, wo das Sängerpersonal oder die Geldmittel für die Aufstellung eines tüchtigen Chors nicht ausreichten. Das Titelblatt von Hermann Fincks »Practica musica« (1556) zeigt z. B. eine Musikaufführung, wo ein Männerchor von etwa 14 Köpfen, ein Knabenchor von (etwa) sieben Mitgliedern, ein Trompetenbläser und zwei Zinkenisten musizieren. Der Kapellmeister schlägt mit der Hand den Takt. Ein ähnliches Bild, ein Konzert von Cembalo, Baß, Posaune, Theorbe und Armgeige ist einer handschriftlichen Liedersammlung vom Jahre 1592 vorangestellt<sup>1</sup>. Auch hier taktiert ein Sänger. Interessant für die Praxis der Zeit ist das bereits erwähnte Bild in Ammerbachs Tabulaturbuch vom Jahre 1571. Die Szene zeigt ein Festessen. Im Hintergrund wird an einem langen gedeckten Tisch gespeist, während im Vordergrund musiziert wird. Es konzertieren drei Sänger, ein Diskantist, ein Trompeter, ein Posaunist, ein Flötist, ein Pommerbläser und ein Positifspieler. Vor ihnen steht der Kapellmeister und dirigiert mit einem Taktstock<sup>2</sup>. Eine ähnliche Tafelmusik mit Clavichord-, Violen-, Theorben-, Baßviolen- und Zinkenbegleitung, die vom Dirigenten mit der Hand geleitet wird, ist als Wandbild in Auerbachs Keller in Leipzig dargestellt<sup>3</sup>. Auch in den Chorbüchern, die der Verleger Berg edierte (z. B. in den »Missae 4 vocum« von Blasius Amon, 1591) findet man ein Musikbild, wo eine Flöte, zwei Zinken, Armgeige, Cello, zwei Posaunen, Laute, Cembalo, drei Männer und zwei Knaben (die Sänger) musizieren. Diese Bilder und Titelblätter zeigen, wie man sich die Werke mit der Überschrift: »zum Singen und Spielen« praktisch ausgeführt zu denken hat. Je nachdem geeignete Kräfte vorhanden waren, werden sie zur Musik herangezogen worden sein. Nach den Bildern zu urteilen, waren es verhältnismäßig kleine Besetzungen und kleine Instrumentengruppen, die diese oder jene Stimmen übernahmen. Diese Instrumentalbegleitung hat viel zu der Umgestaltung der alten Rhythmik und zur Begründung der modernen Taktmetrik beigetragen.

Für unsere heutigen Konzertaufführungen kann eine instrumentale Begleitung der klassischen Vokalmusik kaum in Betracht kommen. Die Praktiker werden sich mit der neuerdings etwas

<sup>1</sup> Kgl. Bibl. in Berlin, Ms. Germ. 4<sup>o</sup> 733.

<sup>2</sup> Reproduktion in Rudolf Wustmanns Musikgeschichte Leipzigs, S. 74.

<sup>3</sup> Reproduziert bei Wustmann, a. a. O. S. 308/309.



zu stark betonten Theorie der begleiteten Chorliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts nicht befreunden und sicherlich bei der rein vokalen Ausführung der Werke stehen bleiben. Sie läßt sich aus der Praxis unserer Tage ebensowenig streichen wie aus der Musikübung der alten Zeit. Dagegen kann für das Verständnis und die moderne Wiedergabe der alten Literatur von Historikern und praktischen Musikern noch viel getan werden, denn unsere heutige Notierung der Werke in Partitur und Gruppentakt macht Sängern und Zuhörern noch immer viel Schwierigkeiten. Die Herausgeber alter Musik müßten von der modernen Notierung abkommen und die Taktstriche in den modernen Übertragungen aufgeben. Die Einteilung der Notenwerte kann durch Taktpunkte, durch Striche an den Linien, wie sie im Renaissancezeitalter angewandt wurden, oder durch ähnliche Methoden angegeben werden. Auf alle Fälle ist in den Neudrucken darauf hinzuweisen, daß der moderne Gruppentakt in der alten Chorliteratur nicht existiert, daß der *tactus* der Theoretiker keine schweren und leichten Taktzeiten kennt. Die Wortbetonungen und Motivakzente müssen frei vorgetragen werden, ohne Rücksicht auf die Stellung in der modernen Taktgruppe. Am besten wird man die alten Werke mit ruhigen und gleichmäßigen Bewegungen der auf- und niederschlagenden Hand dirigieren. Leitet der Dirigent einen kleinen Solistenchor, so ist durch ruhige, gleichmäßige Taktschläge eine gute Wiedergabe des polyphonen Stimmgewebes und eine sichere Angabe der Textbetonung leicht zu erzielen. Modifikationen im Tempo sind allemal möglich, wenn auch ein zu starkes Nuancieren im Zeitmaß die Ausdruckskraft der Musik schwächen muß. In der Tempoangabe gibt allein der Affekt des Stückes den Ausschlag, nicht das moderne Partiturbild, das oft genug weltliche Chorlieder in choralen Notenwerten notiert. Ferner wäre auf eine sorgfältige Textunterlage — die sich am besten nach den Regeln Zarlinos und Vicentinos durchführen läßt — und auf eine gute, sinngemäße Dynamik zu achten.

Neuerdings ist versucht worden, in den Partituren alter Chorwerke die Taktstriche in den einzelnen Stimmen verschieden zu stellen, um eine gute Textdeklamation zu ermöglichen. Dadurch wird das Notenbild unübersichtlich und für die praktische Ausführung nicht viel gewonnen. Wertvoller ist der von Riemann verfolgte Weg, solche Stücke, die eine regelmäßige rhythmische Struktur und Akzentuierungsfolge zeigen, ohne Rücksicht auf die alten Taktzeichen in einen dreiteiligen oder vierteiligen Takt

aufzulösen, je nachdem es der Charakter der Taktmetrik erfordert. Die Methode läßt sich allerdings nicht in allen Sätzen durchführen. Es wird deshalb am besten sein, wenn man Partituren und Stimmen in gleiche Semibreven-Gruppen abteilt, Taktpunkte oder kleine Striche an der obersten Notenlinie einführt und möglichst gleichmäßig taktiert. Eine freie Deklamation und eine exakte Motiv- und Wortbetonung werden sich dann leicht erreichen lassen. Grundbedingung für eine gute Aufführung bleibt aber das Aufgeben einer akzentuierenden Direktion.

## Viertes Kapitel.

### Vom Dirigieren im Zeitalter der Renaissance.

Wie das Mittelalter durch Boetius mit der griechischen Kunstlehre vertraut wurde und in bewußter, nachschaffender Arbeit zu einer völlig neuen Theorie der Musik gelangte, wie die Mensuralisten auf die griechische Metrik ihr exaktes und zuverlässiges System der Notation gründeten und damit die Grundlage für das freie künstlerische Schaffen der Musiker brachten, so führt die erneute Beschäftigung mit der griechischen Kunst um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts zu einer völligen Umgestaltung der Kunstanschauung und der musikalischen Formen. Italienische Humanisten leiten einen Kampf gegen die Kunst der Polyphonie ein und versuchen eine Neubelebung der griechischen Musik nach den Grundsätzen der alten Kunst. Das praktische Resultat dieser Renaissancebestrebungen war die Begründung der italienischen Oper durch die Florentiner Hellenisten und die Erfindung der Monodie, deren Übertragung auf die verschiedensten Musikgattungen zum Oratorium, zur begleitenden Kantate und zu den solistischen, konzertierenden und chorischen Instrumentalstücken führte.

Diese Umgestaltung der Musik brach nicht wie ein Elementarereignis herein. Lange vorbereitende Zeichen deuten eine Änderung des künstlerischen Empfindens an. Wenn man von großen italienischen Festkonzerten und Intermedienaufführungen mit gewaltigen Orchestermassen hört<sup>1</sup>, wenn man liest, daß diesem Musiker am besten die begleitete Vokalmusik oder ein Sologesang

<sup>1</sup> Vgl. Vogel, Bibliothek der weltl. Vokalmusik Italiens I, S. 383f., und Kinkeldey, a. a. O. S. 167f.

zur Violen oder Laute gefällt, da das Gemüt durch diese Musik stärker ergriffen werde<sup>1</sup>, daß einem anderen wieder der Gesang zur Orgel, Laute oder Lyra mehr Freude macht als die kontrapunktliche Musik<sup>2</sup>, dann wird man die um das Jahr 1600 einsetzende Renaissanceliteratur als eine Erfüllung der Ideen ansehen, die an Stelle der Polyphonie den Sologesang, an Stelle der in der Chormusik üblichen breiten Textbehandlung und -wiederholung den logischen Wortakzent setzen wollten. Es galt, den Wortsinn und den Affekt der Tonsprache klar und deutlich zum Ausdruck zu bringen und auch rein instrumentalen Stücken einen Inhalt zu geben, der sich nicht auf die übliche Struktur der Tanzstücke oder die Übertragungen vokaler Werke beschränkte. Eine Musikliteratur entstand, die sich in vollen Gegensatz zur Polyphonie der a cappella-Zeit stellte.

So verschieden die Werke der Renaissance: die Oper und Monodie, das Oratorium und die Instrumentalmusik, aussehen, — gemeinsam ist ihnen die Ausführung des Basses auf einem Tasteninstrument. Der bezifferte Baß oder Basso continuo wird das Fundament der Renaissancemusik. Er gibt die akkordische Füllung der Musik, die harmonische und rhythmische Stütze für Solo und Chor.

Orgel und Klavier waren schon früh zu Hausmusiken, Festkonzerten und Choraufführungen hinzugezogen worden, um der Musik einen sicheren Halt zu geben<sup>3</sup>. Der Organist oder Klavierspieler begleitete die Chorstimmen, er gab die Harmonien an, die er aus Stimmen oder Chorbuch ablas oder vorher in Tabulaturschrift aufgezeichnet hatte. Mit den zunehmenden Schwierig-

<sup>1</sup> Castiglione, Cortigiano (1528), s. Kinkeldey a. a. O. S. 153. Sethus Calvisius schreibt in der *Μελωποια sive Melodiae condendae ratio* (1592 fol. I, 2): *Etsi autem Harmonia nuda, ut videre est, in instrumentis Musicis, scienter et peritè ab artificibus tractatis, propter numerorum ac proportionum rationem, quibus sese humanis mentibus insinuat, plurimam in affectibus excitandis exercet potentiam: tamen si accesserit humana vox, quae sententiam insignem, numeris Harmonicis expressam, simul accinat, propter duplicem, quam et Harmonia et sententia aliqua praeclara gignit, delectationem, Melodia multò est mirabilior, augustior, auribusque pariter atque animo acceptior.*

<sup>2</sup> Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, Venedig 1588, II. Parte, Cap. 8—9, Affektenlehre, s. besonders S. 89: *si può comprendere da questo, che con maggior diletatione si ode un solo cantare al suono dell' Organo, della Lira, del Leuto, ò di un altro simile istrumento . . .*

<sup>3</sup> Vgl. die zitierten Instrumentenbilder im vorigen Kapitel S. 66 und Kinkeldey, a. a. O.

keiten der vielstimmigen Kirchenmusiken wurde aber das Partiturspiel nach dem Chorbuch komplizierter und das Absetzen in die Tabulatur immer mühsamer, so daß sich ein Breslauer Organist schon im 16. Jahrhundert damit half, nur die Cantus- und Baßstimme aufzuzeichnen, um danach den Chorgesang zu begleiten<sup>1</sup>. Diese Notierung und Vereinfachung des Partiturspiels, die sich nach den Forschungen von Kinkeldey häufiger findet, kann als Urbild des Continuo angesehen werden. Der bezifferte Baß war gleichsam eine stenographische Partitur. Der Dirigent improvisierte die vorgeschriebenen Harmonien am Klavier und gab so Sängern und Musikern Taktgang und Tonhöhe an.

Die Aufnahme der Tasteninstrumente in die Vokalmusik und Oper hat die gesamte Musikübung von Grund aus umgestaltet. Das zeigt sich schon im äußeren Notenbild: die großen Notenwerte, Longa, Maxima und Brevis, treten hinter den Halben, Vierteln, Achteln, Sechzehnteln zurück, die aus der Tabulatur bekannten Zweiunddreißigstel kommen in die Instrumentalstimmen<sup>2</sup>, die einzelnen Takte werden durch Taktstriche abgeteilt. Wie die Werke des 16. Jahrhunderts notiert waren, ist früher gezeigt worden. Das Auffallende war das Fehlen der Taktstriche, die durch einen gleichmäßigen Taktschlag ersetzt wurden. Trotzdem war den Musikern der Gebrauch der Taktstriche bekannt, wie Beispiele in den Lehrbüchern Agricolas, Virdungs (1511), Bermudos (1549) und des Anonymus aus dem 16. Jahrhundert<sup>3</sup> beweisen. In der Orgel-, Klavier- und Lautenmusik bediente man sich meist einer möglichst genauen Abgrenzung der Werte durch Taktstriche, Punkte oder größere Zwischenräume. So sind in dem ältesten erhaltenen Denkmal der Orgelmusik aus dem 14. Jahrhundert die einzelnen Takte durch Punkte genau abgeteilt<sup>4</sup> und in Conrad Paumanns Fundamentum or-

<sup>1</sup> Kinkeldey, a. a. O. S. 191.

<sup>2</sup> Die Zweiunddreißigstel kommen ihrer kurzen Dauer wegen erst spät in die Chorliteratur. Carissimi (Ars cantandi, 1693, S. 12) meint: Sie werden in den Singstimmen »schier niemals« und in den Instrumental-Stimmen selten gebraucht. Nicol. Stenger (Manuductio ad Musicum theor. 1659, S. 12) nennt sie modern; Niede (Musicalisches A-B-C, 1708, S. 17) erzählt eine hübsche Historie von einem Hoffagottisten, der 20 Jahre in Diensten stand, ohne jemals Zweiunddreißigstel geblasen zu haben. — In der Sololiteratur und Verzierungslehre sind diese Noten schon in der Renaissancemusik heimisch.

<sup>3</sup> S. o. S. 59.

<sup>4</sup> Wooldridge, Early English Harmony from the 10th to the 15th century.

ganisandi (1452) regelmäßig Taktstriche gezogen. Auch in Orgel-tabulaturen und in der Mehrzahl der Lautenbücher findet man oft die reguläre Taktabteilung. Diese Notierung kam mit den Tasteninstrumenten in die Renaissanceliteratur. Continuo und Partitur wurden durch Taktstriche abgeteilt. Allerdings findet man die Striche nicht mathematisch genau nach Semibreven-gruppen gesetzt<sup>1</sup>. Bald wechseln Breventakte und Semibreven-takte miteinander, bald fehlen Taktstriche — besonders beim Zeilenbruch — bald findet wieder innerhalb der Taktstriche Taktwechsel statt<sup>2</sup>. Man sieht deutlich, daß die Striche zu-nächst nur zur Erleichterung des Notenlesens gesetzt sind. Das Notenbild soll in der Einteilung leicht zu übersehen sein und über zusammengehörige Werte schnell orientieren. Das Ein-tragen der Taktstriche, das Spartieren, bedeutete eben nichts weiter als ein rein mechanisches Abteilen nach »Tempora« oder Zweitaktern. Sartorius definiert: »Tempus bedeutet in der Mu-sica zween tactus, als wenn ein Organist seine tabulatur oder ein Componist seine partitur in tempora eintheilet / so machet er allezeit nach 2 Schlägen ein strich durch die Linien: Wie auch der Bassus continuus heutiges tages in tempora distribuirt wird<sup>3</sup>.« Die Taktstriche sind in der Literatur des beginnenden 17. Jahr-hunderts lediglich Orientierungsmarken, keine Akzentstriche. Deshalb findet man auch oft Dreitakter, die im Breventakt unter-gebracht sind, und zweitaktige Rhythmen im Dreitakt, eine Folge des rein mechanischen Spartierens.

---

London 1897. Vol. I. Facsimile Plate 42f. Zur Notation siehe Joh. Wolf, Zur Gesch. d. Orgelmusik im 14. Jahrhundert (Kirchenmusikalisches Jahr-buch 1899, S. 14f.). Über Taktpunkte bei den Mensuralisten vgl. Wolfs Gesch. der Mensural-Notation, auch Sch. Taktschl. 1908.

<sup>1</sup> Die Opernpartituren von Peri, Gagliano, Monteverdi, Cavalli und Cesti sind taktmäßig notiert. Die bezifferten Baßstimmen werden in der Regel mit Taktstrichen notiert, doch gibt es auch Stimmen, in denen nicht gleiche Takteinheiten abgeteilt werden. In Gabriel Fattorini da Faenza »I sacri concerti a due voci — da cantare e sonare co'l Basso generale« (1615) ist der Generalbaß ohne Taktstriche geschrieben. Dagegen wieder regulär in Fran-cesco Guilianis »Sacri concerti à 1, 2, 3 & 4 voci con il suo Basso per l'Organo« (1619): Stimmen ohne, Orgelbaß mit Taktstrichen, die nicht immer gleiche Taktgrößen umfassen. Vgl. hierzu Kinkeldey, a. a. O. S. 204 und S. 110f.

<sup>2</sup> Vgl. Frescobaldis Tokkaten, Peris Euridice, Cipriano da Rores Madrigale (Partitur 1577), Frescobaldis Canzoni alla Francese (1645, Partitur in Semibreventakten) u. v. a.

<sup>3</sup> Institutionum musicarum tractatio nova et brevis. 1635, fol. K. 6. Ebenso Fuhrmann, Musicalischer Trichter. 1706, S. 82.

In den Singstimmen blieb man bei der alten Notierung ohne Taktstriche. Man wollte die bewährte freie Textakzentuierung nicht durch die Taktabgrenzung einengen. Noch in den Werken von Heinrich Schütz, Michael Bach, Tunder und Buxtehude findet man die Vokalstimmen zuweilen ohne Taktstriche geschrieben, während die Instrumentalstimmen genau abgeteilt sind. Um den Choristen das Singen nach solchen ataktisch notierten Stimmen zu erleichtern, setzte man häufig zur Orientierung über die zugrunde liegende Takteinheit — »ad discernendum tactum« sagt Prätorius<sup>1</sup> — kleine Striche zwischen die Noten oder an die erste Zeile des Systems. Solche Einzeichnungen habe ich in Handschriften des 17. Jahrhunderts oft gefunden, z. B. in dieser Form:<sup>2</sup>



Prätorius hat diese Striche an die oberste oder unterste Zeile gesetzt und rechtfertigt seine Methode mit diesen Worten: »Dieweil auch in etlichen Cantionibus vnd Gesängen / sonderlich aber in den Symphonien ohne Text / viel Fusen (♠) nach einander gesetzt / vnd daher / wie denn sonderlich auch in den Proportionibus primo intuitu, wegen des tactis gar leichtlich irrungen vorfallen können: So erachte ich nicht vnnötig seyn / daß do selbst vnten oder oben an kleine Strichlin vnd Virgulae (gleichsam in meiner Terpsichore<sup>3</sup> zu finden) zwischen jedem tact gesetzt werden / damit man sich in der eyl vmb so viel besser / nach dem Tact richten / vnd wo man etwa darauss kömpt / desto füglichlicher vnd eher sich wiederumb in den Tact finden könne. — Vnd wiewol ich hernach in etlichen Italianischen Autoribus befunden / daß sie die Tactus zu vntersheyden / der Puncten zwischen den Noten sich gebrauchen /<sup>4</sup>, so kan ich doch noch zur zeit bey mir nit befinden / welches vnter diesen beyden am

<sup>1</sup> M. Prätorius, *Polyhymnia caduceatrix* 1619. — Generalbaßstimme. Ordinantz fol. A. III, Nr. 12.

<sup>2</sup> Aus der *Polyhymnia* von Prätorius, Bassus (In meinem Besitz). S. auch die Löbauer Musikalien in d. Kgl. Bibl. zu Dresden (Handschriften) und Christian Hoffmann, *Musica synoptica* 1693, S. 11 u. a.

<sup>3</sup> *Terpsichore*. *Musarum aoniarum quinta* 1612, Wolfenbüttel.

<sup>4</sup> Dies Punktabteilen habe ich in italienischen Werken des 17. Jahrhunderts nicht gefunden. Wohl aber war die Praxis in früheren Jahrhunderten verbreitet, s. o. S. 37 und S. 70.

bequemesten zu gebrauchen; Sintemal die Puncta oftmals / als rechte zu den Noten gehörige Puncta angesehen werden. . . Wie allhier zu sehen:



In seinen Kompositionen hat sich Prätorius zu den Strichen entschlossen, die er auch in Drucke einfügen ließ<sup>2</sup>.

Durch diese Orientierungsstriche sollte auch äußerlich die freie Rhythmik der vokalen Literatur von der Taktmetrik der Instrumentalkunst unterschieden werden, denn die selbständige Instrumentalmusik kennt keine Rhythmik im Sinne der a cappella-Kunst, sondern nur den Gruppentakt, der stets die gleiche Zahl von Notenwerten in einem Takt eint, und der den regelmäßigen Wechsel von betonten und unbetonten Taktteilen aufstellt. Die frühe Instrumentalmusik, soweit sie nicht Übertragungen vokaler Literatur bringt, beruht auf diesem Konstruktionsprinzip. Das zeigen die nach Taktstrichen abgeteilten Instrumentalsätze, die von Aubry mitgeteilten mittelalterlichen Tanzstücke<sup>3</sup>, die Musikwerke der Virginalisten und die Suitenmusik. Bei jeder reinen Instrumentalmusik, bei jeder selbständigen Führung der Instrumente ist eine regelmäßige, taktische Gruppierung notwendig. Diese Struktur der Instrumentalmusik, die die Rhythmik der a cappella-Zeit schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beeinflußt hat<sup>4</sup>, setzt sich in der Renaissancezeit in allen Musikformen durch. Wann dieser Prozeß der Umbildung der alten freien Rhythmik in die Gruppentaktmetrik zum Abschluß kommt, läßt sich nach Jahreszahlen nicht abgrenzen. Am Beginn des 17. Jahrhunderts rechnet man in der Kirchenmusik- und Sologesangsliteratur überall mit einem freien rhythmischen Vortrag, während weltliche Chöre und Instrumentalsätze auf die regelmäßige Folge von schweren und leichten Taktteilen gestellt sind. Gegen Ende des Jahrhunderts läßt sich diese Scheidung nicht mehr verfolgen: Die Chorstimmen werden in der Regel nach Taktstrichen abgeteilt; Taktschwerpunkt und Textbetonung fallen zusammen.

<sup>1</sup> Prätorius, *Syntagma musicum* III, V, S. 34/35.

<sup>2</sup> S. o. *Terpsichore* und auch *Polyhymnia caduceatrix*.

<sup>3</sup> Pierre Aubry, *Estampies et Danses royales*. Paris 1907.

<sup>4</sup> S. Sch. *Taktschl.* 1908.

Auch in der Taktlehre spiegelt sich diese Umgestaltung der Rhythmik. Zeichen, Vorschriften und Regeln über die Dauer der Noten wurden hinfällig, sobald ein durch Taktstriche begrenzter Takt aufgestellt war, der die Einteilung der Noten regelte. Die verwickelten Proportionslehren der Alten verschwinden denn auch im 17. Jahrhundert aus Theorie und Praxis. Nur die Perfektion zweier nacheinander gesetzter Breven oder Semibreven bleibt noch längere Zeit<sup>1</sup>. Als sich auch dieser Rest der alten Zeit verliert, ist unser modernes Notenbild erreicht. Man teilt die Notenwerte in zwei Unterteilungen, die Brevis in zwei Semibreven, die Semibrevis in zwei Minimen u. s. f. Wir finden also nur noch zweiteilige Notenwerte, die zwischen den Taktstrichen in Gruppen zusammengefaßt werden<sup>2</sup>.

Von den alten Taktzeichen rettet sich die Mehrzahl in die neue Zeit. Sie bezeichnen aber nicht mehr die Notendauer nach dem geregelten Taktschlag, sondern orientieren über Anzahl und Dauer der in einem Takt vorkommenden Notenwerte. Ihre Anwendung geschieht anfangs ohne festes System. Frescobaldi verteilt z. B. unter dem Zeichen:  $\bigcirc^{3/2}$  einmal sechs Halbe auf einen Takt, dann unter dem Zeichen:  $\text{C}^{3/2}$  regulär drei Minimen, ebensoviel aber auch unter dem Zeichen  $\text{C}^{3/2}$ .<sup>3</sup> Prätorius stellt für den Dreitakt u. a. folgende Varianten auf:  $3 \cdot \frac{3}{1} \cdot \text{C}3 \cdot \text{C}3 \cdot \diamond \frac{3}{1} \cdot \text{C} \frac{3}{2} \cdot$  und  $\text{C}3 \cdot \text{O}3 \cdot \text{C} \frac{3}{2} \cdot \text{O} \frac{3}{2} \cdot \text{O} \cdot \text{C}3 \cdot \text{C} \frac{3}{2}$ .<sup>4</sup> Hierbei deutet die Punktangabe im Kreis oder Halbkreis noch auf die alte Prolation. Aber schon Joh. Kretschmar (1605) sagt: »Heutiges tages brauchen die Musici diese zeichen gantz vnd gar ohne vnterscheid<sup>5</sup>.« Auch die Taktvorzeichnungen  $\text{C}$  und  $\text{C}$  für den geraden Takt werden nicht streng geschieden, was Prätorius aus der Literatur seiner Zeit genau nachweist<sup>6</sup>; für uns ist daraus

<sup>1</sup> Sie wird erwähnt von Chr. Thom. Walliser, *Mus. fig. praec.* 1611, S. 24/25; Wolfgang Hase, *Gründliche Einführung in die edle Music*, 1657, S. 45; Georg Falck, *Idea boni cantoris* 1688, S. 54/55; Joh. Rud. Ahle, *Kurze doch deutliche Anleitung zu der Singekunst*, 1690, cap. IX; Nic. Stenger, a. a. O. S. 21 u. v. a.

<sup>2</sup> Die Notenschrift hat durch diese Werteinteilung an Klarheit verloren. Die Dreiteiligkeit der Noten, die früher von dem vorgezeichneten Taktzeichen geregelt wurde, kann nur noch durch Augmentationspunkte erreicht werden oder durch Triolen- und Sextolenbildungen.

<sup>3</sup> Frescobaldi, *Toccate e Partite d'intavolatura di Cimbalo*, 1614, S. 63, 67, 77, 79 usw.

<sup>4</sup> *Synt. mus.* III, S. 52.

<sup>5</sup> Joh. Kretschmar, *Musica Latino-Germanica*, Leipzig 1605, B. 8.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 51. Die kritischen Neuausgaben alter Musik geben einen Einblick



ersichtlich, daß die Werke des 17. Jahrhunderts nicht nach der Regel:  $\text{C} = \text{alla Breve}$ ,  $\text{C} = \text{alla Semibreve}$  zu übertragen sind, sondern daß aus der Betrachtung von Text und Notenbild von Fall zu Fall festzustellen ist, wo man ein langsames oder geschwindes Tempo vorzuschreiben hat<sup>1</sup>. Dabei werden Charakter des Werkes (Motette oder Madrigal, Kirchenmusik oder weltliche Musik) und das verwendete Notenmaterial (lange oder kurze Notenwerte) den Ausschlag geben, denn getragene Stücke wurden in langen, lebhafte in kurzen Werten notiert.

Von den alten Taktarten bleiben:

»1. Der grosse / welcher ist / wenn eine kurtze [Brevis] mit einem Tact abgemessen wird / nach dem es der Modus vnd das Tempus zulest<sup>2</sup> / diesen gebräuchen die Musici in den alten langsamen Gesängen.

2. Der kleine / welcher ist / wenn eine halb kurtze [Semibrevis] oder zwo kleine [Minimen] mit einem Tact abgemessen werden / diesen gebrauchen die Musici in den newen geschwinden Gesängen.

3. Der Sprungtakt<sup>3</sup> / wenn dreyhalb kleine [Semiminimen] oder drey kleine [Minimen] oder dreyhalb kurtze [Semibreven] mit einem Tact abgemessen werden. Vnd das geschicht in Tripeln [Dreitaktern]<sup>4</sup>.

Zu diesen Taktarten, dem Tactus maior (maggiore), dem Tactus minor (minore) und den Tripeltakten (Tripla maggiore, minore, Sesquialter) kommt noch als Unterteilung der Sextupla ( $\frac{6}{2}$ ,  $\frac{6}{4}$ ).<sup>5</sup> Andere teilen die Takte in gerade und ungerade oder gleiche und ungleiche, in spondäische und trochäische, oder schlechte (schlichte) und Tripeltakte (Proporzientakte). Im Prinzip sind es die gleichen

in diese Praxis der Taktvorzeichnung. Unterschiede im Tempo werden mit  $\text{C}$  und  $\text{C}$  nicht sicher bestimmt. S. Hassler, H. L.: »Concentus« (Denkm. d. Tonk. in Bayern, Bd. V, 2, Vorw. S. XXX); Scheidt, »Tabulatura nova« (Denkm. d. Tonk., Bd. I, S. X), Joh. Hermann Schein, (Prüfer, Ges.-Ausgabe I, S. VIII); Schütz, Ges.-Ausgabe I, Vorw. S. VII.

<sup>1</sup> Prätorius, Synt. mus. III, 51: »Es kan aber ein jeder den Sachen selbst nachdencken vnd ex consideratione Textus et Harmoniae observiren, wo ein langsamer oder geschwinder Tact gehalten werden müsse.«

<sup>2</sup> S. o. S. 37.

<sup>3</sup> Er wird »fast tanzende vnnnd sprungsweise gesungen oder abgetheilet«, Chr. Demantius, Isagoge artis musicae 1632, fol. C. 2.

<sup>4</sup> Joh. Kretzschmar, a. a. O. B 7/8.

<sup>5</sup> Prätorius, Synt. mus. III, S. 73, ebenda Beispiele für den Sechstakt (S. 77). Die Quellen für die aufgestellte Takttheorie bilden die im Verlauf der Arbeit zitierten Theoretiker des 17. Jahrhunderts.

Taktarten, wie in der *a cappella*-Zeit. Doch führen die Aufstellung des Gruppentakts und die geregelte Geltung der Noten innerhalb der Taktstriche zu einem weiteren Ausbau und zu einem Fixieren der zweckdienlichsten Taktarten. So wird der kleine Tripeltakt ( $\frac{3}{2}$ ) beim Vorherrschen der Viertel zum Sextupla oder  $\frac{6}{4}$ . Dieser wird bei weiterer Teilung zum  $\frac{12}{8}$ -Takt, den bereits Frescobaldi vorschreibt<sup>1</sup>. Der große Tripeltakt kann wieder in einen  $\frac{6}{2}$ - und  $\frac{12}{4}$ -Takt zerlegt werden. Ebenso kommt man im geraden Takt durch Abteilen in kleinere Werte zum  $\frac{4}{4}$ -,  $\frac{4}{8}$ - und  $\frac{2}{4}$ -Takt. Mit dieser Gruppierung und Abgrenzung des Gruppentakts sind die modernen Taktarten gefunden, wenn sich auch die Theoretiker über Namen und Aufstellung der Spezialtakte nicht einig sind. Aber der Sinn ihrer Takttheorie, mögen sie nun von *Subsequiterza*, *Tripolina* oder *Quadrupla* reden, ist der gleiche wie heute. Die Figuren:  $C \frac{3}{2}$ ,  $C \frac{3}{4}$ ,  $C \frac{3}{8}$ ,  $C \frac{9}{4}$ ,  $C \frac{9}{8}$ ,  $C \frac{9}{16}$ ,  $C \frac{6}{4}$ ,  $C \frac{6}{8}$ ,  $C \frac{12}{8}$ ,  $C \frac{12}{16}$  gehorchen alle demselben Gesetz: der Zähler gibt die Anzahl, der Nenner den Wert der in einem Takt vereinten Noten an<sup>2</sup>. Andere Zeichen wie  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{8}{12}$  u. ähnl. erklären sich aus der Inversion. Vorher gebrauchte Taktarten werden umgeschrieben; kommt nach einer Partie im  $\frac{3}{4}$ -Takt das Zeichen  $\frac{4}{3}$  vor, so heißt das: man soll 4 Dritteile des vorigen Taktes in einem Takt spielen. Da der dritte Teil des  $\frac{3}{4}$ -Takts ein Viertel ausmacht, so lautete der neue Takt:  $\frac{4}{4}$ . Ein  $\frac{8}{12}$ -Takt nach einem  $\frac{12}{8}$  würde demnach den  $\frac{8}{8}$ - oder  $\frac{4}{4}$ -Takt ergeben<sup>3</sup>.

Takt- und Zählinheit ist im 17. Jahrhundert die *Semibrevis*. Sie gilt einen Takt oder Schlag<sup>4</sup>.

Durch die genaue Takteinteilung und das übersichtlich angeordnete Notenbild wurden das Zusammenspiel der Instrumente und die Direktionsführung wesentlich erleichtert. Der Kapellmeister, der bei einer Operaufführung vom Klavier aus dirigierte, konnte die Solostimmen und Instrumentalsoli leicht verfolgen, im Tempo nachgeben und auch, wo es nötig wurde, durch Anschlag der Harmonien oder durch Winke die Spieler und Sänger unterstützen, ohne den Überblick über den Gang der Stimmen zu verlieren.

<sup>1</sup> A. a. O. secondo libro, *Toccata prima*, S. 3.

<sup>2</sup> Nach Bononcini, *Musico pratico* 1673, S. 11f., S. 21f.

<sup>3</sup> Die Taktinversion wird in Frescobaldis Tokkaten oft angewandt.

<sup>4</sup> Otto Sigfr. Harnisch, *art. mus. delineatio* 1608, S. 70. Chr. Demantius, a. a. O. fol. B. V. Fredericus Funccius, *Janua lat. germ.* (1680), cap. VI. Horatio Scaletta, *Scala di musica* 1610, S. 3. Diruta, *sec. parte del Transilvano* 1609, IV, S. 25. Andr. Crappius, *mus. art. elementa* 1608, fol. A. 6 u. v. a.

Das Orchester, das der Dirigent einer Oper leitete, war in der Regel nicht stark besetzt. Peris »Euridice« wurde von einem Gravicembalo, einer Chitarrone, einer großen Lira und einer großen Laute begleitet, also lediglich durch Akkordinstrumente, die hinter der Szene aufgestellt waren<sup>1</sup>. Gagliano verlangt in der »Dafne« »4 Viole da braccio ò da gamba« für die Begleitung des Apollogesangs<sup>2</sup>, und Guidotti schreibt in der Ausgabe der »Rappresentazione« des Cavalieri, daß sich das Orchester nach der Größe des Saales richten solle; eine große Lyra, Clavicembalo, Chitarone oder Theorbe würden gut wirken, oder auch eine sanfte Orgel mit einer Chitarrone. Der Komponist halte es für gut, wenn sich die Wahl der Instrumente nach dem vom Sänger gewünschten Effekt richte<sup>3</sup>. Bottrigari erzählt, daß am Hofe zu Ferrara viele Instrumentalvirtuosen angestellt waren: Posaunen-, Kornett-, Flöten-, Schalmeyen-, Violen-, Zither-, Lauten-, Harfen- und Cembalospieler<sup>4</sup>; in Florenz ließ man einmal ein Intermedio mit vier »Gravicembali doppi« begleiten<sup>5</sup>, und in den von Malvezzi edierten Intermedien werden für alle Stücke drei Organi di legno verlangt<sup>6</sup>. Wir finden in allen Orchestern eine große Zahl von Akkordinstrumenten, die die Ausführung des Continuo übernahmen, und daneben verhältnismäßig wenig melodieführende Instrumente. Eine Ausnahme macht nur das Orfeo-Orchester Monteverdis, das neben zwei Gravicembali, einer Arpa doppia, zwei Chitarroni, zwei Organi di legno, einem Regale: zwei Contrabassi de Viola, zehn Viole da braccio, zwei Violini piccoli alla Francese, drei Bassi di gambi, vier Tromboni, zwei Cornetti, ein Flautino, eine hohe und drei gedämpfte Trompeten aufstellt.

<sup>1</sup> Peri, Euridice, »Ai Lettori«: Jacobo Corsi . . . sono un Gravicembalo, e il Sig. Don Grazia Montalvo, un Chittarone; Messer Gio. Battista dal Violino, una Lira grande; e Messer Giov. Lapi un Liuto grosso.

<sup>2</sup> G a g l i a n o, »Dafne« (1608), Vorrede: Non voglia anche tacere, che dovendo Apollo nel canto de terzetti »Non curi la mia pianta, ò fiamma, ò gielo« recasi la lira al petto . . . è necessario far apparire al Teatro, che dalla lira d'Apollone esca melodia più che ordinaria, però pongansi quattro sonatori di viola (abbraccio, ò gamba poco rilieva) in una delle strade più vicina . . .

<sup>3</sup> Vogel, a. a. O. I, S. 151: una Lira doppia, un Clavicembalo, un Chitarrone, ò Tiorba che si dica, insieme fanno buonissimo effetto: come ancora un Organo suave con un Chitarrone. Et il Signor Emilio [Cavalieri] laudarebbe mutare stromenti conforme all' effetto del recitante.

<sup>4</sup> Il Desiderio, 1599. Ausg. in der Kgl. Bibl. zu Brüssel. Obige Angabe nach Lavoix, l'hist. de l'instrumentation, S. 173. Vgl. Kinkeldey, a. a. O. S. 158.

<sup>5</sup> Kinkeldey, a. a. O. S. 169.

<sup>6</sup> Vogel, a. a. O. I, S. 383ff. Textwiedergabe.

wozu noch einige in der Partitur näher angeführte Instrumente kommen. Ein gewaltiges Orchester, das mit genialer Virtuosität verwendet wird. Klangwirkungen wie die von fünf Bratschen, zwei Cembali, drei Chitarronen und einem Kontrabaß, oder von Clavicembalo, zwei Chitarronen und zwei Violini piccoli hinter der Szene<sup>1</sup> sind für diese Zeit überraschend und als dramatisches Ausdrucksmittel durchaus Monteverdis Eigentum. Aber das Orfeo-Orchester machte keine Schule. Die Cavalli- und Cesti-Zeit hielt sich an kleine Besetzungen und intime Wirkungen.

Aus den Instrumentengruppen schält sich ein orchestraler Kern heraus, der weniger dem Gabrielischen Sinfonieorchester und dem »Orfeo« folgt, als der Instrumentenverteilung in den Kammersonaten und Instrumentalkonzerten. Die durchschnittlich drei- bis fünfstimmigen Sinfonien der venetianischen Opern geben etwa das Grundmaß für die Instrumentenverwendung ab, nur müssen wir viele Akkordinstrumente für die Baßausführung hinzurechnen<sup>2</sup>. Unter den Baßinstrumenten, die den Continuo führen, sind Cembalo, Theorbe, Laute, Chitarrone die wichtigsten<sup>3</sup>. Von Streichinstrumenten sind alle Formen und Gattungen der Violen vertreten<sup>4</sup>, unter ihnen die Diskantviola, die im Laufe des 17. Jahrhunderts durch die Violinen ersetzt wird. So wird in Landis »Alesio« eine Sinfonie von drei Violinen gespielt<sup>5</sup>, in Cavallis »Statira« gibt es ein »Lamento di violini«<sup>6</sup>, bei Domenico Freschi eine »sinfonia per due violini e Organo«<sup>7</sup>, und Rossi überschreibt die Sinfonie zur »Erminia«: »quattro Violini con Basso continuo per tutti gli instrumenti«<sup>8</sup>. Weiter werden noch Flöten, Hörner, Zinken und

<sup>1</sup> Das Spiel hinter der Szene ist bei Cavalieri, den Florentinern und in den Intermedien bereits gebräuchlich.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu: Taddeo Wiel, *J Codici Musicali Contariniani del Secolo XVII*, Venedig 1888.

<sup>3</sup> S. o. In Freschis »Berenice vendicativa« ist sogar ein »Coro di Cembali« genannt. (Wiel, Nr. 46.)

<sup>4</sup> Cavalli schreibt in »Le Nozze di Teti e di Peleo« eine »sinfonia di viole«, Carlo Pallavicino ein »Lamento con viole« und im »Enea« ein »pezzo con accomp. di viole (e basso)«. Wiel, a. a. O. Nr. 15, 58, 62.

<sup>5</sup> »Le Sinfonie de' Violini sono à trè voci, e quasi sempre fanno armonia perfetta da sè; mà per accidente vi sono Bassi sotto, i quali tal volta caminano con uno de' Soprani ò in ottave, ò in quinte . . . Vogel, a. a. O. I, S. 345.

<sup>6</sup> Wiel, a. a. O. Nr. 22.

<sup>7</sup> Ebenda, Nr. 92.

<sup>8</sup> H. Goldschmidt, *Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*. Sammelb. der I. M.-G. II, 1900, S. 36.

für besondere Effekte bei Festmusiken und Kriegsszenen auch Trompeten und Schlaginstrumente angewandt<sup>1</sup>. Eine genaue Angabe über die Verteilung der Instrumente wird von den Komponisten selten gegeben. Oft genügt ein bezifferter Baß für alle Instrumente. Einzelne Stücke, wie der berühmte Satz des Triflauto in Peris »Euridice«, Monteverdis geniale Sinfonien und Tokkaten im »Orfeo«, viele Sätze in den Venetianeropern sind in Partitur geschrieben, doch ist die Verwendung der Instrumente aus den Noten nicht ohne weiteres abzulesen. Die Instrumente wirken bald selbständig in Ritornellen, Instrumentalsätzen oder Begleitungen mit, bald dienen sie zur Verstärkung von Chorstimmen. Zuweilen ist ihnen der Weg überhaupt nicht vorgezeichnet, oder es sind über einer Baßstimme mehrere Instrumente zur Ausführung der Musik genannt. Diese Praxis erklärt sich aus der Kunst des freien Improvisierens. Ein Musiker, der im Opernorchester mitwirkte, mußte über dem gegebenen Baß einen Kontrapunkt spielen, Diminutionen anbringen oder auf einem Akkordinstrument die vorgezeichneten oder durch das Notenbild verlangten Harmonien greifen. Den Continuospielern lag nur die Baßstimme vor, zuweilen auch Solo- und Baßstimme auf zwei Systemen<sup>2</sup>. Der Spieler folgte allein dem Baß, der bei der Aufführung stets stark besetzt war, und seinem Gehör, denn der Kapellmeister leitete die Gesänge nicht nach einem gleichmäßigen Taktschlag; er folgte dem Solisten und bestimmte das Tempo nach den in der Musik ausgedrückten Affekten. Darauf werde ich noch zurückkommen.

Über die Methode des Improvisierens, die der Kapellmeister vollständig beherrschen mußte, haben wir nicht viel Nachrichten. Die Vorreden der Opernwerke geben nur wenig Einzelheiten, und die Ansichten von Nutzen und Nachteil des Continuo, wie sie Komponisten von Kirchenwerken, Madrigalen und Kanzonen aufstellen<sup>3</sup>, bringen keine rechte Klarheit in die eigentliche Praxis. Am ausführlichsten behandelt Agostino Agazzari das Spiel über dem Continuo in dem schon in alter Zeit oft zitierten Kapitel:

---

<sup>1</sup> Vgl. Cesti, Pomo d'oro (Denkm. d. Tonk. in Österreich Bd. III und IV). Zu den Trombensignalen, wie sie im 4. Akt, Szene 14, oder im 2. Akt, Szene 14 vorkommen, wird man auch Pauken zugezogen haben.

<sup>2</sup> Vgl. die von Goldschmidt gefundenen Orchesterstimmen, beschrieben in den Sammelb. der I. M.-G. II, 1900. S. 23.

<sup>3</sup> Kinkeldey (a. a. O.) gibt in Anhang II eine Liste über diese Quellen.

»Vom Instrumentenspiel nach dem Continuo und vom Instrumentengebrauch«<sup>1</sup>.

Nach Agazzari teilen sich alle Instrumente in zwei Gruppen, in die Fundament- und Ornamentinstrumente. Zu den Fundamentinstrumenten gehören: Orgel, Gravicembalo, Laute, Theorbe, Harfe; Prätorius übersetzt<sup>2</sup>: »Fundament-Instrument seynd diese / so alle voces oder Stimmen eines jeden Gesangs führen vnd begreifen können / vnd also das gantze Corpus vnd vollkommene Harmony aller, so wol der mittel- als vnterstimmen oder parteyen so wol in Vocali als Instrumentali Musica auff sich erhalten; Als da seynd: Orgeln / Posittiff, Regalwerck / starcke doppel- drey- vnd vierfache Clavicymbel. Vnd hieher können auch die Spinetten / Lauten / Theorben / doppel Harffen / grosse Cithern / Lyren etc. [gerechnet werden]. Wenn man sie als Fundament-Instrumenta, meistentheils aber nur zu einer einzigen, zwo oder dreyen Stimmen in einer stillen vnd eingezogenen Musik gebraucht.« Ornamentinstrumente werden die genannt, »die in einen Gesang / gleichsam als mit schertzen-... vnd contrapunctiren die Harmony lieblicher vnd wol klingender zu machen / Item / den Gesang zu exorniren vnd zu ziehren adhibiret werden; Das sind alle einfache Instrumenta, welche nur eine einzige Stimme von sich geben vnd zu wege bringen können. Vnd werden dieselbige in . . . Blasende / als Zincken / Flöiten / Posaunen / Fagotten etc. vnd Besaittete Instrument, als Geigen / etc. abgetheilet. . . Vnd zu diesen Ornament Instrumenten werden auch . . . die Spinetten / Lautten / Theorben etc. (wenn sie nicht als Fundament Instrumenta, sondern allein zur zier vnd verfüllung der Mittelpartheyen gebraucht) vom A. Agazzari referiret«<sup>3</sup>. Man unterschied Instrumente, die den Baß ausführen, und Ornamentinstrumente, die selb-

<sup>1</sup> Del suonare sopra il basso con tutti stromenti e uso loro nel conserto, in Bassus zu: »Sacrae Cantiones« von 1609, abgedruckt bei Kinkeldey, a. a. O. Anhang I.

<sup>2</sup> Prätorius, Synt. mus. III, Cap. IV, S. 139f.

<sup>3</sup> Agazzari schreibt: Come ornamento sono quelli, che scherzando, e contraponteggiando, rendono piu aggradevole, e sonora l'armonia. Über die Blasinstrumente denkt Agazzari nicht wie Prätorius: Di questi secondi [stromenti di fiato] (eccetuando l'Organo) non diremo cosa alcuna, per non esser in uso ne' buoni e dolci conserti, per la poca unione con quei di corde, e per l'alterazione cagionato loro dal fiato umano, se ben in conserti strepitosi, e grandi si meschiano. Er gibt aber zu, daß die Instrumente sehr gut geblasen werden und im Konzert sehr gut wirken können.

ständig über dem Continuo kontrapunktieren. Zwischen beiden Gruppen stehen Lauten, Theorben usw., die bei kleinen Besetzungen als Akkord-Instrumente gelten, bei größeren als verzierende, kontrapunktierende. Von den Spielern der Harmonieinstrumente verlangt Agazzari vollkommene Beherrschung der Musiktheorie und des Kontrapunkts, gutes Instrumentenspiel, Kenntnis des Intavolierens (der Tabulatur-Einrichtung) oder der Partitur und ein gutes musikalisches Gehör, um dem Solisten leicht nachgeben und folgen zu können. Die Ornamentinstrumente, »welche auff mancherley weise mit den Stimmen variiret vnd vermischet werden / zu keinem andern ende / als das sie die selben Zieren / Schmücken vnd gleichsam als Condiren vnd Würtzen« müssen sich, wie Prätorius übersetzt, »auff eine andere Art / vnd nicht als Fundament-Instrumenta hören lassen. Denn gleich wie jene das rechte Fundament vnd die Harmony fest vnd beständig halten; Also müssen diese Ornament-Instrumenta jetzunder mit Varietet vnd verenderungen schöner Contrapunten, nach qualitet der Instrumenten die Melodiam zieren vnd aus Putzen. Aber hierin ist der vnterscheid / das vff diesen Ornament-Instrument nötig ist / dass der Instrumentist vom Contrapunct gute wissenschaft habe / die weil man alda vber demselben Bass / newer Passaggien, Contrapunct, vnd also fast gantz neue Parteien oder Stimmen Componieren muss<sup>1</sup> . . . Soll derwegen der Lautenist seine Lauten [als Ornamentinstrument] . . . wohl vnd herrlich schlagen / mit mancherley inventionen vnd Variationen: Vnd es nicht machen / wie etliche / Welche weil sie mit einer geraden Hand begabet seyn / vom Anfang biss zum Ende anders nicht thun als tirare e diminuere, das ist / eitel Läufllein und Colloraturen machen / insonderheit / wenn sie mit andern Instrumentisten zu gleich ein schlagen / Welche denn gleicher gestalt diesen nichts nachgeben / vnd auch vor grosse Meister vnd geschwinde Coloraturen macher angesehen vnd gehalten sein wollen: Daher denn anders nichts gehöret wirt / als eine vnliebliche Confusion vnd Widerwertiges streiten (Zuppa, das ist / elend Lahm ding) den zuhörern gantz vnangenehm vnd beschwerlich<sup>2</sup>. Darumb ist es viel besser / wenn der Lauttenist . . . bissweilen mit lieblichen nider- vnd widerschlägen; Bald mit weitlauffen-

<sup>1</sup> Agazzari, a. a. O.: ma il secondo lo ricerca: poiche deve sopra il medesimo basso compor nuove parti sopra, e nuovi, e variati passaggi, e contraponti.

<sup>2</sup> Agazzari: dove non si sente altro che zuppa, e confusione, cosa dispiacevole, e ingrata, à chi ascolta.

den / bald mit kurtzen eingezogenen / vnd gedoppelten reduplicierten Passaggien, bald mit einer sbordonata frembden Harmonia, gleichsam als wenn man aus dem Thon kommen wolte / mit einer hüpschen Schönen art (gare e perfidie) in dem das er repetieret, vnd einerley Fugen vff vnterschiedenen Saiten / vnd an vnterschiedenen örtern herausser vnd zu wege bringet / die selbe repetieret vnd widerholet / vnd in summa die Stimmen mit langen Gruppen / Trillen vnd Accenten zu rechter zeit gebraucht / einflechte / das er dem Concert eine Lieblikeit vnd geschmack gebe. . . Darneben sich aber mit grossem fleiss vnd iudicio hüte vnd fürsehe / das er die andern Instrumentisten nicht offendire, oder mit ihnen zu gleich lauffe / sondern ihme wol zeit vnd weile nehme / Fürnehmlich / wenn einerley Instrument nahe bey einander / vnd nicht in vnterschiedenen Tönen gestimmt oder von vnterschiedlicher grösse seyn<sup>1</sup>.« Weiter gibt Agazzari Vorschriften, wie die verschiedenen Ornamentinstrumente am besten Kontrapunkte und Verzierungen anbringen. Die Violine muß schöne »Passaggien« machen, »vnterschiedliche vnd lange Schertzi, rispostine, feine Fugen / welche an vnterschiedlichen örtern repetiret vnd wiederholet werden / anmutige Accentus, stille lange striche / Gruppi, Trilli etc.«; die Baßgeige (Violone) aber »geheth gar gravitetisch« und bleibt meist auf den tiefen Saiten, die Theorbe wieder muß in den tiefen Saiten »mit gar frischen widerschlägen vnd langsamen herunter vnd hienauff lauffen« gut gespielt werden, »mit stillen vnd messigen Trillen vnd Accenten . . . so mit der Hand gar vnten am Stege gemacht werden«<sup>2</sup>. Die Doppelharfe soll »mit scharffen griffen tractiret werden / das beyde Hände einander fein vnd wol Respondiren mit Trillen etc.«, die große Zither muß »allerhand gute vnd lustige possen mit leufflin / springen vnd contrapunctiren« fertig bringen. Dabei ist darauf zu achten, daß die Musiker sich gegenseitig nicht übertönen und Konfusion anrichten. Jeder muß auf den andern hören und in einer stark besetzten Musik warten, bis die Reihe, »seine Schertzi, Trilli vnd Accent zu erweisen / auch an ihn komme«<sup>3</sup>.

Die Spieler der Ornamentinstrumente haben demnach zu improvisieren, über dem gegebenen Baß selbständige Kontrapunkte

<sup>1</sup> Prätorius übersetzt den Text Agazzaris wörtlich.

<sup>2</sup> La Tiorba poi, con le sue piene, e dolci consonanze accresse molto la melodia, ripercotendo e passeggiando leggiadramente i suo bordoni, particolare eccellenza di quello stromento, con trilli, e accenti muti, fatti con la mano di sotto.

<sup>3</sup> Prätorius a. a. O., fol. T. 2f.



und Verzierungen zu spielen. Für dies freie Orchesterspiel genügte die Baßvorlage; der Baß wurde von den Musikern je nach ihrer Fertigkeit ausgeschmückt und frei ausgeführt. »Bald variierte eine Laute zehn oder zwölf Motive, von denen jedes fünf oder sechs Takte lang war, auf tausendfache Weise; sodann spielte eine andere . . . dasselbe, obwohl auf abweichende Art«<sup>1</sup>, so daß ein freies Phantasieren und Ausgestalten der Baßskizze zustande kam. Die Musiker der Renaissancezeit rechneten mit dieser Praxis. Sie sahen in dem Orchestermusiker einen selbständigen Interpreten der Musik. Wie man in der Solostimme eine Auszierung, Variierung und Veränderung von jedem tüchtigen Solisten verlangte, so auch in der Begleitung. In den alten Opernpartituren sind deshalb selten alle Instrumente mit ihren Stimmen eingezeichnet. Nur wo man eine vieltönige Improvisation aus dramatischen Rücksichten vermeiden wollte, wurden Instrumentalpartien vorgeschrieben.

Auf den Akkordinstrumenten wurden die Harmonien bald laut, bald leise, je nach Besetzung und Kraft der Singstimmen, angeschlagen. Die Musiker mußten dabei nachgeben und dem Sänger folgen und durften den Gesang nicht durch Passagen stören oder den Affekt der Musik schwächen. Die hohen Stimmen des Diskant wurden im Akkompagnement möglichst vermieden. Nach Agazzari soll der Fundamentspieler den Sopran überhaupt nicht mitspielen, sonst würden die freien Verzierungen des Solisten unklar und undeutlich<sup>2</sup>. Am besten sei ein gemessenes, ruhiges Fortschreiten in den Harmonien. Ludovico Viadana will höchstens in der Rechten Läufe und Passagen beim Begleiten mit einem Tasteninstrument zulassen, doch dürfen die Sänger dadurch nicht verwirrt werden<sup>3</sup>. Der Spieler eines Akkordinstrumentes sollte stets die Absichten des Komponisten zu verwirklichen suchen und in seinem Akkompagnement den Musikausdruck und Affekt des Textes berücksichtigen. Der Baß war meist

<sup>1</sup> Ein französischer Musikbericht aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, übersetzt und mitgeteilt von Wasielewski. M. f. M., 1878, Nr. 1.

<sup>2</sup> Agazzari a. a. O.: fuggendo spesso le voci acute, perche occupano le voci, massime i Soprani, ò falsetti: dove è d'avvertire di fuggire per quanto si puole, quel medesimo tasto che il soprano canta . . . in tal caso devono tenere l'armonia ferma, sonora, e continuata, per sostener la voce, toccando hora piano, hora forte, secondo la qualità e quantità delle voci, del loco e dell' opera. Vgl. Prätorius, a. a. O.

<sup>3</sup> Viadana. Concerti ecclesiastici 1602. Vorrede; s. auch Prätorius: Synt. mus. III, VI, 2. Stück. Fol. S f.

mit Ziffern versehen, so daß die verlangten Harmonien schnell und sicher gegriffen werden konnten. Agazzari gibt ein Beispiel für die Baßbezifferung und -ausführung, in welchem die Anwendung der Gegenbewegung und die gelegentliche Baßverdoppelung auffallen. Allerdings scheut er sich in der Kadenz nicht vor einer Quinten- und Oktavenparallele. Im Anschluß an Agazzari geht auch Prätorius auf das Generalbaßspiel ein. Er behandelt es als ein ruhiges, nur den Sänger stützendes Begleiten, als ein Akkompagnement, das Solisten und Chor in der Harmonie und im rechten Takt hält.

Dies Generalbaßspiel, dessen eingehende Beschreibung vom Thema ablenken würde, bedeutete für die Praxis des 17. Jahrhunderts, für Musiker, Kapellmeister und Komponisten eine große Erleichterung. Mit dem Continuo wurde eine Einrichtung in Tabulaturnotation und das Partiturspiel überflüssig. Man hatte die Hauptstimme, den Baß, vor sich und konnte daraus den harmonischen Verlauf einer Musik ablesen. Bei Chorwerken, Kantaten und vielstimmigen Musiken konnte sich der Kapellmeister auch die Melodie oder die führende Stimme einzeichnen, um eventuell einzuhelfen. Doch genügte in der italienischen Renaissancemusik bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts meist eine bezifferte Baßstimme<sup>1</sup>, da die Musik sich oft in einfachen, rezitierenden Weisen bewegte oder, wie Agazzari sagt: »Weil man itzt . . . die rechte Art / die Wörter zu exprimiren erfunden hat / in dem man fast vnd so viel als möglich / eben so singet / als wenn man sonst mit einem redete welches dann am besten mit einer eintzigen / oder Ja mit wenig Stimmen angehet. . . Als ist nicht nötig / das man alle [Stücke] absetze / oder in die Tabulatur bringe / sondern es ist gnug am blossen Bass / wenn nur die Signa darüber bezeichnet werden<sup>2</sup>.«

Diese Nachrichten geben ein Bild von den Verhältnissen, mit denen der Kapellmeister in der Frühzeit der Renaissance rechnen mußte. Er hatte ein mit Akkordinstrumenten stark besetztes Orchester zu leiten, das in der Oper etwa 20 bis 40 Musiker vereinte, wenn nicht vom Komponisten eine größere oder

<sup>1</sup> Nach Doni (De' trattati di musica Tom. II, Franc. Gorius ed. Florenz 1763, S. 111) lag jedem Musiker eine Baßintavolatur vor. Das war jedenfalls keine Einrichtung des Basses, wie H. Goldschmidt erklärt, sondern nur eine Baßabschrift.

<sup>2</sup> Agazzari a. a. O., obige Übersetzung von Prätorius (im Synt. mus. III, VI, Fol. T 3 v).

kleinere Besetzung vorgeschrieben war<sup>1</sup>. Wie ein Bild von der Wiener Aufführung der Oper »Pomo d'oro« von Cesti zeigt<sup>2</sup>, gruppierten sich die Musiker um das Klavier des Dirigenten nach beiden Seiten hin. Sie spielten in einem tiefer gelegenen Orchesterraum, der von der Bühne getrennt war. Dieser besondere Orchesterraum scheint erst mit der venetianischen Oper in Aufnahme gekommen zu sein; früher wurde das Opernorchester, wie oben erwähnt wurde, häufig hinter der Szene aufgestellt. Den Instrumentalisten lag die Baßstimme vor, die frei ausgestaltet wurde. Die Fundamentinstrumente gaben die Akkordfolgen an, bald leise, bald wieder voll und stark, wie es der Ausdruck der Musik forderte. Dazu improvisierten die Spieler der Ornamentinstrumente Kontrapunkte und Verzierungen, wenn ihnen nicht eine ausgeführte Instrumentalstimme vorgeschrieben war<sup>3</sup>. Nach Doni wurde vom ersten Instrumentenspieler (vom Konzertmeister) mit dem Fuß »nach altem Brauch« taktiert, also in der gleichen Weise, wie die Chorführer der Griechen und die Instrumentalisten des 16. Jahrhunderts den Takt schlugen. Auch hier haben wir uns nur eine gelegentliche, mäßige Markierung des Taktes vorzustellen, nicht ein fortgesetztes Fußstampfen<sup>4</sup>. Den festen rhythmischen Halt gab der Kapellmeister mit seinem Cembalospiele. Er saß am Klavier und leitete durch genaue Harmonieangaben und durch Winke Orchester und Solisten. Sein Spiel war einfach, rhythmisch exakt und mußte dem in der Musik ausgedrückten Affekt entsprechen. Bei der Chordirektion hatte er einfach und ohne Passagen zu begleiten. Sein Spiel mußte, um mit Pietro della Valle zu reden, »möglichst simpel sein, alle Feinheiten des Kontrapunktes vermeiden und nur durch gut konsonierendes und schönes Akkompagnement die Sing-

---

<sup>1</sup> Cesti verlangt für seine Serenata, die 1662 in Florenz zur Aufführung kam, 6 Violinen, 4 Altviolen, 4 Tenor-, 4 Baßviolen, 1 Kontrabaß und von Akkordinstrumenten ein kleines und ein großes Klavier, Theorbe und eine große Archiluto. Ambros-Leichtentritt, *Gesch. der Musik* IV, S. 658, s. auch *Denkm. d. Tonk. in Österreich*, Bd. III, Vorwort, Peris »Euridice«, *Monteverdis »Orfeo«-Orchester und Kinkeldeys Angaben* a. a. O., S. 169 f.

<sup>2</sup> *Denkm. d. Tonk. in Österreich*, Bd. III.

<sup>3</sup> Vgl. die Vorschrift in Paolo Quagliatis *La Sfera armoniosa*, 1623; *Avertimento per il Violino: Nell' Opere concertate con il Violino, il Sonatore ha da sonare giusto come stà adornandola con trilli e senza passaggi.*

<sup>4</sup> Doni a. a. O. II, S. 113: *sequitasse per tutto la battuta del principal Sonatore (che la facesse col piede all' uso' antico).*

stimmen stützen«<sup>1</sup>. Wenn die Solisten das Tempo beschleunigten oder zurückhielten, um ihren Partien hier und da mehr Nachdruck zu geben, so mußten ihnen Dirigent und Musiker in ihrer Begleitung folgen<sup>2</sup>. Der Kapellmeister gab wohl auch Hinweise auf starkes und leises Spiel, auf Beachtung der Klangwirkungen und Affekte, wie denn überhaupt die gesamte Anordnung der Musik in den Händen des Dirigenten lag. Er hatte die Aufstellung der Spieler zu regeln, das Stimmen der Instrumente und die Anfertigung und Verteilung der Baßabschriften (Intavolaturen) zu kontrollieren<sup>3</sup> und dafür zu sorgen, daß die Spieler der Ornamentinstrumente mit ihren Improvisationen nicht den Gesang über-töntten und »wie ein hauffen Sperlinge« durcheinander zwitscherten, wie Prätorius sagt<sup>4</sup>. Daß wir von dieser vorbereitenden Tätigkeit des Kapellmeisters verhältnismäßig wenig erfahren, erklärt sich daraus, daß der Komponist selbst einstudierte. Die Kapellmeister waren in der Regel Komponisten, nicht lediglich reproduzierende Musiker wie viele Dirigenten der späteren Zeit.

Neben der Cembalodirektion, die sich in der italienischen Oper bis in die Neuzeit gehalten hat, bestand im 17. Jahrhundert die alte Form des Taktschlagens weiter. Sie war besonders bei Choraufführungen und in Kirchenmusiken gebräuchlich, da man die häufig an verschiedenen Stellen der Kirche aufgestellten Chöre nicht vom Klavier aus leiten konnte<sup>5</sup>. Über Gebrauch und Methode des Taktschlagens unterrichten am besten die Musiktheoretiker; wir hören vom Taktschlagen mit Hand oder Taktstock, auch vom Taktieren mit Fuß oder Finger. Andreas Crappius sagt: »Der Takt ist eine beständige Bewegung, die der Kantor mit der Hand ausführt, um die Gleichheit der Mensur im Gesang recht zu leiten«<sup>6</sup>, oder es heißt: »Der Takt ist die Messung der Notengröße;

<sup>1</sup> Della musica dell' età nostra (Gorius ed. II. S. 254): Il sonare per reggere un Coro ha da essere il più semplice di tutti, con nessuno artificio di contrappunto; solo con buone consonance, e con graziosi accompagnamenti, che contrindino le voci con garbo. Übersetzung in Leipz. Allg. Mus. Ztg. (1868, Nr. 49) und in der Süddeutschen Musikzeitung (Schott. Red. u. Verl. 1857, Nr. 38.)

<sup>2</sup> Agazzari a. a. O.

<sup>3</sup> Doni a. a. O., S. 110/111: perchè con molto perdimento di tempo, e confusione bisogna disporre gl' Instrumenti, e distribuire i lumi, collocare i sedili, rizzare i leggii, e accordare gl' Instrumenti . . . senza parlare della fatica, e del tempo, che si mette in fare tante copie dell' intavolatura del Basso . . .

<sup>4</sup> A. a. O. T 2 v.

<sup>5</sup> S. S. 96f.

<sup>6</sup> Crappius a. a. O., fol. A V v: Tactus est motio successiva manu Cantoris facta, mensurae aequilitatem in cantu dirigens.

nach dieser Messung werden die Töne in gleichen Zeiteilen ausgezählt und gesungen. Die Taktteile sind Senkung und Hebung. Jene beginnt und zählt den Takt, diese teilt ihn. Geführt wird der Takt durch Bewegungen der Hand oder des Fingers<sup>1</sup>. « Ähnlich definieren viele Musiker<sup>2</sup>.

Selbst die Gleichmäßigkeit der Taktführung wird noch von einzelnen Theoretikern erwähnt<sup>3</sup>, doch ist damit kein metronomisches Taktieren gemeint. Diruta sagt, daß das schnelle oder langsame Taktieren ganz im Belieben des Sängers oder Kapellmeisters stehe, und Orgosinus definiert: der Takt »ist eine gewisse abmessung der stimmen nach der Zeit in vngleicher geltung / Daher der eine gesang langsam / der ander geschwind genennet wird<sup>4</sup>; andere sagen ausdrücklich, daß man den Takt nicht »schnurgleich« abmessen solle<sup>5</sup>. So werden wir bei der »Gleichmäßigkeit«, von der die Musiker zuweilen sprechen, an eine ruhige, ebenmäßige Taktführung zu denken haben, nicht an den alten Tactus der a cappella-Zeit<sup>6</sup>.

Die Taktstockdirektion, die im 16. Jahrhundert als allgemein gebräuchlich nachgewiesen wurde, ist auch im Generalbaßzeitalter weit verbreitet. Orgosinus schreibt, daß der Takt »gemeiniglich mit dem stabe regiert vnd gehalten wird<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Johann Magirus, *Artis musicae libri II*, 1611, I, IV: Tactus est mensuratio Quantitatis, qua soni aequabili temporis mora mensurati numerantur et decantantur. Partes sunt Depressio et Elevatio: Illa incoantur et numerantur hac mediantur tactus . . . Fitque vel . . . manu, vel digito . . .

<sup>2</sup> Der Takt wird bewirkt durch Heben und Senken der Hand (Cerone, *El Melopeo*, 1613, lib. VI, 18, S. 495), Diruta a. a. O. IV, S. 24, ebenso mit dem Zusatz »ugualmente portata«. Ähnlich Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, 1637, (lib. V. de la composition, Tom. II, fol. 324), ferner Ahle (a. a. O. 1690, cap. IX), Demantius (a. a. O., fol. C. II), Daniel Friderici (*Musica figuralis*, 1649, cap. IV), Erasm. Gruber, *Synopsis musica*, 1673, cap. V, S. 15/16, Dan. Speer (*Grundrichtiger . . . Unterricht der musikal. Kunst* 1687, cap. XIV), Hase (a. a. O., 1657, cap. IV, S. 40) In der »Disputatio musica de tactu« von Retzelius (Upsala 1698) heißt es in These VII: manum demittamus et elevemus, quemadmodum apud nos fieri solet. Andrea Bontempi, (*Historia musica* 1695, II, S. 205/6) schreibt: La Battuta e la positione e elevatione della mano, col qual movimento si dimostra la Misura del tempo sotto la quale si canta, il qual Tempo è binario e ternario.

<sup>3</sup> S. Diruta a. a. O. (IV, S. 24): »ugualmente portata« oder Mersenne: Nulla . . . in tota cantilena fiat mensurae mutatio, nisi ex propriis signis et characteribus praenotata fuerit (*Harm. libri XII*, 1648, S. 153).

<sup>4</sup> H. Orgosinus, *Musica nova*, 1603, cap. IV.

<sup>5</sup> Friderici a. a. O., cap. VII, Reg. 19.

<sup>6</sup> S. weiter unten S. 106f.

<sup>7</sup> A. a. O., fol. A. V.

Beringer sagt: Die Dimensio »ist eine stete Bewegung dess Baculi mit niederschlagen vnd auffschlagen / nach welcher die Figuren abgemessen werden«<sup>1</sup>, Magirus spricht vom »Baculus«<sup>2</sup>, Banchieri von der »bacchetta«<sup>3</sup> und Printz vom »Taktir Stock«<sup>4</sup>. Friderici verbietet dem Kapellmeister, mit dem »Chorstocke« allzu laut zu schlagen<sup>5</sup>, Hase und Speer<sup>6</sup> berichten wieder vom Taktieren mit Hand oder Stock — kurz, die Taktstockdirektion ist den italienischen und deutschen Musikern im 17. Jahrhundert bekannt. Auch auf bildlichen Darstellungen findet man Beispiele für diese Praxis. Bartholomaeus Kilian zeigt auf einem Bild eine Anbetung der Maria, die unter Chor- und Instrumentalmusik vor sich geht. Auf der linken Seite musizieren unter einem Baldachin Instrumentalisten (mit Cembalo) und ein Chor, der von einem Kapellmeister mit einem Taktstock dirigiert wird<sup>7</sup>. Die Muse Cleio wird von Wolfgang Kilian auf seinem Bilderzyklus der neun Musen (1612) durch zwei Frauengestalten symbolisiert, von denen die erste aus einer vierstimmigen Partitur spielt, während die zweite mit einem Stock zu taktieren scheint<sup>8</sup>. Auf dem Titelblatt von Christian Hoffmanns *Musica synoptica* (1693) — das Bild datiert 1692 — sieht man wieder einen Knabenchor und den unterrichtenden Kantor mit dem Taktstock. Man dirigierte aber nicht allein mit Taktstöcken, sondern auch mit Papier- und Notenrollen, oder mit irgendeinem brauchbaren Gegenstand, den man gerade zur Hand hatte. Stephan Vanneo schrieb schon im Jahre 1533, daß man den Takt mit »jedem beliebigen, in der Hand gehaltenen Instrument« angeben kann<sup>9</sup>. Dasselbe sagen einige Musiker des 17. Jahrhunderts, so Ambrosius Profe, Athanasius Kircher,

<sup>1</sup> Mat. Beringer, *Musicae . . . Erster vnd Anderer Theil*, 1610, fol. B. III.

<sup>2</sup> Magirus a. a. O. I, IV: *Tactus fitque vel baculo, vel manu, vel digito.*

<sup>3</sup> Adriano Banchieri, *Cartella musicale*, 1614. S. 33: . . . *potiamo aggiungere si nomini battuta della percussione, che fa il Maestro di Capella con mano, bacchetta.*

<sup>4</sup> Casp. Printz im »Satyrischen Komponisten« 1696, Teil III, Kap. 19, S. 175.

<sup>5</sup> Dan. Friderici a. a. O., cap. VII, Reg. 17.

<sup>6</sup> Wölg. Hase a. a. O., cap. IV, S. 40: *Der Tact ist nichts anders / als eine Bewegung / so geschieht mit der Hand oder einem Stocke. Dan. Speer a. a. O., cap. XIV: Der Takt kann »augenscheinlich / dass man ihn sehen kan / mit einem baculo . . .«* geschlagen werden. Vgl. auch Joh. Mich. Corvinus *Heptachordum Danicum* 1646, S. 16.

<sup>7</sup> Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin.

<sup>8</sup> Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin.

<sup>9</sup> Vanneo, *Recenatum de mus.* II, 8, s. o. S. 45.

Mersenne<sup>1</sup> und Georg Falck, der den Takt mit den Worten erklärt: er ist »eine richtige und beständige Niederlassung und Aufhebung der Hand / oder dessen / was in derselben gehalten und geführt wird«<sup>2</sup>. Unter diesen beliebigen Taktinstrumenten kommt in erster Reihe die Papierrolle in Betracht. Auf dem Vorsatzblatt zu Christian Michels »Tabulatura« (1645) sieht man große Frauengestalten, die auf verschiedenen Instrumenten musizieren, während eine Dirigentin mit einer Rolle taktiert; und der schon häufiger genannte Musiker Daniel Speer schreibt, man könne mit einem »baculo« oder auch mit einer »charta« dirigieren<sup>3</sup>. Diese Methode hat sich besonders im 18. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreut und sich noch bis in die jüngste Zeit gehalten. Daß man aber im Zeitalter des Generalbasses auch andere »Instrumenta« zum Taktieren gebrauchte, als Stock und Notenrolle, ist von vielen Musikern bezeugt. So meint Banchieri, man könne auch mit einem Schnupftuch (fazzoletto) taktieren<sup>4</sup>, und Caspar Printz erzählt sogar, man habe in Syrakus einen Kapellmeister gesehen, der das Schnupftuch an den Taktierstock gebunden und damit den Takt geschlagen habe, »nicht anders, als wenn er eine Fahne (habe) schwingen wollen«<sup>5</sup>. Daniel Speer meint, es könne auch, wenn der Dirigent die Instrumentalisten nicht sehen kann, »mit einem Schlüssel auf deß Organisten sitzendes Bäncklein / doch mit Bescheidenheit / geschlagen oder geklopft werden«, damit sich die Musiker danach richten können. Er habe es selbst »oft practicirt«<sup>6</sup>. Alle diese Hilfsmittel beim Tak-

<sup>1</sup> Kircher, Musurgia 1650. Tom. II, III, S. 52: . . . ad motum . . . manus aut alterius cuiuscumque rei manu detenti . . . Mersenne, Harm. univ. 1637. Tom. II, V, fol. 324: on peut aussi faire [sc. battre la mesure] avec le pied ou en telle autre maniere, que l'on voudra. Ambrosius Profe, Compendium musicum 1641 (Moderne Kopie in der Kgl. Bibl. zu Berlin, Original in Brüssel) S. 15 der Kopie: . . . »Hand oder Fuss / oder Kopff / oder wormit man sonst die mensur des Gesanges geben möchte«. Anonym, Musicae rudimenta latino - belgica. Amstelodami 1645, S. 10: Dimensio fit manus aut instrumenti cuiuslibet elevatione et depressione. Vgl. Speer a. a. O., cap. XIV.

<sup>2</sup> Idea boni cantoris, 1688, Cap. IX.

<sup>3</sup> A. a. O. 1687, Cap. XIV.

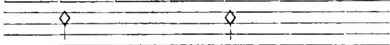
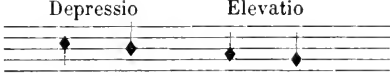
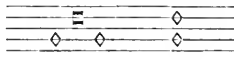


<sup>4</sup> Adriano Banchieri a. a. O., S. 33.

<sup>5</sup> Casp. Printz im »Satyr. Komponisten« 1696. Teil III, Kap. 19, S. 175. Vgl. auch Riepel, Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst 1752, S. 67, der ähnliche Unarten zur Sprache bringt.

<sup>6</sup> Speer a. a. O., Kap. XIV. Gegen dies »Gehämmer mit Stöcken, Schlüsseln und Füßen« hat noch Mattheson (Vollk. Capellmeister 1739, III, XXVI, § 14) geschrieben.

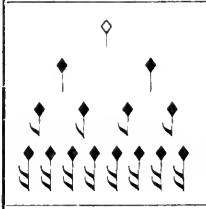
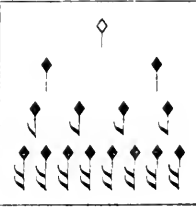
tieren, die zu Mißbräuchen aller Art führten, bilden gewiß ein nebensächliches Moment für die Entwicklung des Dirigierens, aber die Nachrichten beweisen doch, daß man schon früh auf das einfache Mittel verfiel, die Hand mit einem Taktstock oder einer Rolle zu bewaffnen, um die Direktionsbewegungen deutlich und weithin sichtbar angeben zu können.

Die Einteilung der Noten auf Auf- und Niederschlag gibt Walliser<sup>1</sup> in dieser Tabelle:

Forma Tactus Simplicis		
Depressio	Elevatio	
		
Depressio	Elevatio	In Tripla
		
Depressio	Elevatio	In Sesquialtera
		

Es ist die gleiche Verteilung der Taktschläge, die wir aus der Mensuralmusik kennen: gerade Takte in Hälften, ungerade Takte in ungleiche Teile: zwei Takteinheiten auf den Niederschlag, eine auf den Aufschlag<sup>2</sup>. Ausführlicher als die oben zitierte Tabelle ist die Tafel in Maternus Beringers »Musicae ... Erster vnd Anderer Theil« (1610), der die Einteilung der Noten auf die Taktschläge so formuliert:

Dimensio notarum binaria.

Niderschlag	Aufschlag
	
1	2

<sup>1</sup> Christ. Thom. Walliser a. a. O., Kap. VII.

<sup>2</sup> Dan. Hizler, Neue Musica oder Singkunst, 1628, Kap. IV: Es ist ein Tact oder Schlag / welcher in zwey gleiche theil der zeit / darinn er geschicht /



Dimensio notarum ternaria.  
Proportionis Triplae.

Mit weissen Semibrevis.

H			◇
Niderschlag		Auffschlag	
◇	◇	◇	◇
◇	◇	◇	◇
◇	◇	◇	◇
◇	◇	◇	◇
1	2	3	
◇	H		

Mit schwarzen Semibrevis.

■			◆
Niderschlag		Auffschlag	
◆	◆	◆	◆
◆	◆	◆	◆
◆	◆	◆	◆
◆	◆	◆	◆
1	2	3	
◆	■		

Proportionis Sesquialterae.

Mit weissen Minimis.

◇			◇
Niderschlag		Auffschlag	
◇	◇	◇	◇
◇	◇	◇	◇
◇	◇	◇	◇
◇	◇	◇	◇
1	2	3	
◇	◇		

Mit schwarzen Minimis.

◆			◆
Niderschlag		Auffschlag	
◆	◆	◆	◆
◆	◆	◆	◆
◆	◆	◆	◆
◆	◆	◆	◆
1	2	3	
◆	◆		

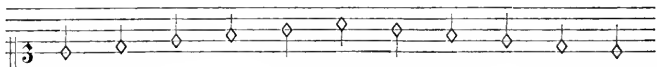
Ebenso werden die abgeleiteten Takte eingeteilt: der Sextupla : 3 ↓ 3 ↑ 1, der  $12/8$  : 6 ↓ 6 ↑, der  $9/4$  : 6 ↓ 3 ↑ usw.<sup>2</sup>.

kan abgetheilt werden: Nämlich / ein theil / darinn man niderschlägt / vnd ein theil / darinn man auffhebt: Heisset auch Tactus vulgaris.« Der ungerade Takt enthält »eine zeit / darinnen man niderschlägt / die ander zeit / da man vnten hält / vnd die dritte zeit / darinnen man wider auffhebt«. Vgl. Bononncini, Hist. mus. II, S. 205/6: cantandosi sotto il tempo binario il valore d'una nota nella positione, e ugalmente il valor d'un altra nella elevatione; e sotto il tempo ternario, il valore di due note nella positione e disugualmente il valore d'una sola nell' elevatione u. v. a.

<sup>1</sup> Vgl. J o h. C r ü g e r, Musicae practicae Praecepta brevia 1660, cap. V.

<sup>2</sup> B o n o n c i n i, Musico pratico 1673, S. 20ff.

Ähnliche Tafeln wie Beringer bringen die Musikbücher von Staden, Hase und Hoffmann<sup>1</sup>, während Diruta<sup>2</sup> seinen Beispielen noch die Synkopierung hinzufügt, z. B.



Von den Minimien kommt eine auf den Niederschlag, die andere auf den Aufschlag.



Synkopierte Minimien, die in der Mitte jeder Note Auf- oder Niederschlag bekommen.

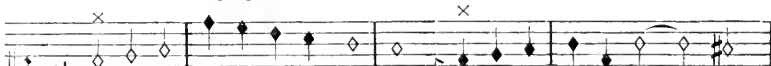
Interessant ist das Taktbeispiel, das Adriano Banchieri in der *Cartella musicale* (1614) anführt. Er bezeichnet darin die Nieder- und Aufschläge mit den Worten giù (nieder) und sù (auf) in dieser Weise:

Battuta nel tempo maggiore e perfetto, e sua proportione.

3



Cala e percute. Alza giù sù giù sù giù sù giù sù  
e termina.



giù sù giù sù giù sù giù sù giù sù

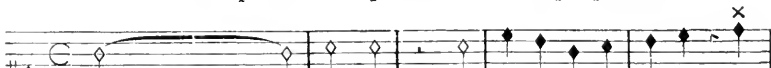


giù sù giù sù giù sù giù sù giù sù



giù sù giù sù giù sù giù sù giù sù.

Battuta nel tempo minore perfetto, e sua proportione



Cala e percute, Alza giù sù giù sù giù sù giù sù  
e termina.

<sup>1</sup> Siegm. Theophil Staden, *Rudimentum musicum* 1648, Stück VIII, Hase a. a. O., Kap. IV, Christian Hoffmann a. a. O., S. 8—10.

<sup>2</sup> Diruta a. a. O., IV, S. 25.

<sup>3</sup> Original im ersten Takt: ā; offenbar ein Druckversehen, wie das korrespondierende Beispiel im Minore-Takt zeigt.

x  
 [giù sù] giù sù giù sù giù sù  
 giù sù giù sù giù sù giù sù giù sù  
 giù sù giù sù giù sù giù sù giù sù.

Bei den angekreuzten Stellen (x) gehört das giù oder sù eigentlich unter die Pause. Banchieri setzt es zur Note, um deren Zugehörigkeit zum Auf- oder Niederschlag zu charakterisieren. Aus dem Beispiel geht noch hervor, daß die Noten in den Schlußtakteten nicht der regulären Takteinteilung folgen, sondern frei vorgetragen werden. Staden sagt: »So im vnd ausser dem Tripel [Takt] in Acht zu nemen / 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 außgehalten werde<sup>1</sup>.« Die Schlußkadenz wurde demnach ritardierend vorgetragen, um der Musik einen wirkungsvollen Ausklang zu geben. Auch Frescobaldi schreibt im ersten Buch der Tokkaten: »Die Kadenzen, wenn sie auch in schnellen Noten ausgeschrieben sind, soll man im Tempo sehr zurückhalten, und je mehr man sich dem Schluß der Passage oder der Kadenz nähert, desto langsamer soll das Tempo werden<sup>2</sup>.«

Wie man im 17. Jahrhundert Theorien über die Herkunft des Taktes, über seine Ähnlichkeit mit dem Pulsschlag, der Ebbe

<sup>1</sup> Rudim. mus. VIII, 6. Vgl. Prätorius, Synt. mus., fol. K 4 v.: Cantores, Organicines et alii Instrumentales Musici Oppidani pro more consueto statim ex penultima cuiusque Cantionis Nota, in finalem ultimam sine morula aliqua deperant, monendos hic esse puto, qui adhuc . . . 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.

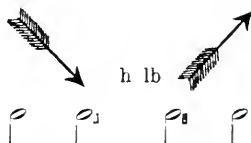
<sup>2</sup> Ambros-Leichtentritt a. a. O. IV, S. 748. Vgl. Friderici a. a. O. VII, Reg. 20: in penultima consonantia . . . sollen alle Stimmen außhalten / vnd ein sanfttes / fein messig gezogenes Confinal machen / und nicht also bald daz final dem Gesange anhängen.

und Flut des Meeres oder mit den Hammerschlägen aufstellte<sup>1</sup>, so wurden auch Untersuchungen über Beginn und Ende des Taktes angestellt. Es handelte sich um die Frage: Wo beginnt der Takt? In der Luft oder erst beim Aufschlagen der taktierenden Hand? Und wo endet er?

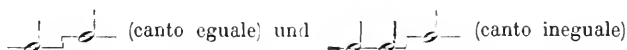
Sehr gründlich ist darauf Agostino Pisa in seinem Buch »Battuta della musica« (Rom 1611) eingegangen. Er kommt nach langen Untersuchungen dahin: Der Takt beginnt in der Luft, ist beim Aufschlagen halb, und wenn die Hand wieder gehoben ist, vollständig<sup>2</sup>. Diese Figur:  $\nabla$  zeigt seine Anschauung von der Battuta. Um es musikalisch auszudrücken:

Anfang des Taktes

Ende des Taktes



Die gleiche Auffassung finde ich bei Erasmus Gruber: »Oben im Lufft fangt [der Tact] an / wann man den Tisch berührt oder schlägt / ist er halb / das ist unten / und die Hand wieder aufgehebt oder oben / ist er auss; Ist also von oben biss unten ein halber Tact, von unten biss oben wieder ein halber, und zusammen ein gantzer Tact<sup>3</sup>.« Damit stellt sich auch Gruber in Gegensatz zur allgemeinen Lehre und Praxis, die Pisa mit den Figuren:



kennzeichnet<sup>4</sup>. Der Takt beginnt hier beim Niederschlagen,

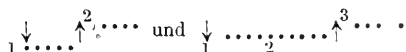
<sup>1</sup> S. Banchieri a. a. O., S. 33; Mersenne, Harm. univ. II, fol. 324v; Kircher, Musurgia 1650, II, 52; Retzelius, De tactu musico These VII. Bei Retzel findet sich auch der Vergleich mit dem Uhrschlag. S. o. S. 54.

<sup>2</sup> Pisa, Batt. della mus. (Original in der Kgl. Bibl. zu Brüssel), cap. V: La prima parte della nostra [battuta] comincia in aria e descendendo vâ à finire nel battere . . . La seconda parte della nostra battuta comincia nel levare d'essa battuta e va sin al fine della elevatione. Cap. VII: . . . essendo la vera battuta della musica questa, la quale si descrive in questa maniera  $\nabla$ , e non con due linee rette, acciò sia facile il conoscere il descendere dall' ascendere e facendola in questa maniera  $\wedge$  . . .

<sup>3</sup> Syn. mus., cap. V, S. 16.

<sup>4</sup> Cap. V: Ma primo mostrerò, come questi eccellenti architetti vadino disponendo le figure del canto sopra quelli ballaustri, delle loro figure della battuta. Quella del canto eguale così depingono . . . Quella delle proportioni così disse-

oder wie Penna sagt: »(La battuta) incomincia in quel punto, ò momento di percussione della Mano, e siegue nel levare, e ribbassare sino alla seconda percussione, e in quel punto di questa seconda percussione, finisce la prima Battuta, e nell' istesso instante, ò momento incomincia la seconda<sup>1</sup>.« Pisa übersieht bei seiner Theorie, daß das Niedergehen der Hand vor dem Beginn des Takts noch nicht zur Battuta gehört, daß es nur ein Orientierungszeichen für die Musiker bildet. »Der Anfang wird beim Taktieren stets mit dem Aufheben der Hand gemacht, denn sonst würde man nicht niederschlagen können«, schreibt Tevo. Das Aufheben ist ein »segno initiativo ò indicativo«, während das Niederschlagen erst darüber informiert, daß der Gesang beginnen soll<sup>2</sup>. Die allgemeine Praxis ließe sich nach Analogie der gegebenen Figuren so aufzeichnen<sup>3</sup>:



Pisas Taktierform, die den Schwerpunkt des Taktes nicht berücksichtigt, bleibt unbequem. Es ist auch sehr fraglich, ob sie überhaupt in Gebrauch war; eine ähnliche Methode habe ich mit Ausnahme von Grubers Theorie in der durchgesehenen Literatur nirgends erwähnt gefunden. Es ist eine interessante, doch keine praktisch zu verwertende Idee. Pisa führt seine Beweise stets mit Aristoteles, Euclit und den Theoretikern des 16. Jahrhunderts (vor allem mit Stephan Vanneo). Er wollte in den zitierten Stellen wohl mehr eine theoretische Analyse der Battuta als eine praktische Anleitung zum Dirigieren geben. Der »Dottore di Legge canonica e civile e musico speculativo e pratico« Agostino Pisa wird von Zeitgenossen und späteren Theoretikern oft zitiert.

---

gnano . . . La prima parte della loro battuta comincia nel battere e va sù sin' all' estremità dell' elevatione, detto loro levata . . . La seconda parte della loro battuta comincia della levata e vâ descendendo sin al fine della discesa.

<sup>1</sup> L o r. P e n n a, *Li primi albori musicali*, Bologna 1672, cap. 15.

<sup>2</sup> Z a c c a r i a T e v o, *Il Musico testore*. Venezia 1706, II, 18: Il principiare della Battuta è nell' elevatione della mano, che se ciò non fosse, non si potrebbe battere se la mano prima non si levasse, cosa che pare ridicola, mà in verità è così. La elevatione è segno initiativo ò indicativo; e la positione è segno informativo, che comincia il canto.

<sup>3</sup> Vgl. D a n. H i z l e r a. a. O., Kap. IV.: Der ungerade Takt enthält »eine zeit / darinnen man niederschlägt / die ander Zeit / da man vnten hält / vnd die dritte zeit / darinnen man wider auffhebt«.

Banchieri druckt ein ganzes Sonett von Pisa ab<sup>1</sup>, und noch Bononcini<sup>2</sup>, Tevo<sup>3</sup> und Mattheson<sup>4</sup> erwähnen sein Werk. Seine Figuren vom Taktieren haben sich in der gegebenen Form nicht durchgesetzt.

Was bisher von der Taktlehre und vom Taktschlagen im 17. Jahrhundert gesagt wurde, läßt sich dahin zusammenfassen, daß auch in der Zeit der Renaissance mit der Hand, dem Taktstock oder irgendeinem brauchbaren Gegenstand der Takt geschlagen wurde, und zwar so, daß die geraden Takte in Hälften, die ungeraden in ungleiche Teile geteilt wurden. Wir finden also neben der in Oper und Instrumentalmusik gebräuchlichen Cembalodirektion noch eine Leitung durch einen Taktschläger. Sie war besonders in Chorkonzerten gebräuchlich, wo die Zahl der Mitwirkenden und ihre Aufstellung eine sichtbare Direktion nötig machten, und dann auch wegen der Notierung der Vokaltimmen, die oft ohne Taktstriche gedruckt und geschrieben wurden. Selbst bei kleineren Gesangskonzerten mit schwacher Instrumentenbesetzung pflegte man zu taktieren. So malt Kaspar Netscher ein Konzert, wo eine Flügelspielerin und ein Sänger musizieren, während der Solist den Takt schlägt<sup>5</sup>, oder er zeigt einen Lautenspieler, der eine Sängerin und einen taktierenden Sänger begleitet<sup>6</sup>. Auch Franz Hals hat in seinem Bild »Musizierende Knaben« den Taktschläger deutlich charakterisiert<sup>7</sup>. In Ecorchevilles Ausgabe alter Suitenmusik<sup>8</sup> ist wieder ein Konzert reproduziert, wo eine Sängerin, eine Lautenspielerin, ein singender Knabe und ein Kniegeiger konzertieren, während ein Sänger aus einem Notenbuch dirigiert. Auch die bildlichen Darstellungen von größeren Orchestern und Chören, die

<sup>1</sup> Cart. mus. S. 34: Sonetto dell' eccellente S. D. Agostino Pisa utile a gli studiosi musici e cantori in dichiarazione della battuta ovvero misura musicale. Die Schlußzeilen lauten: S'alla breve è il conento, ò Semibrevē, — Si divid' egualmente la figura: — Nella proportion van dui contr' una. — Non variati Misura, in ciascheduna — Sorte di Canto. E per parlar più breve, — Il Canto è di tre Spetie, e una Misura.

<sup>2</sup> Bononcini a. a. O., cap. XIII, S. 40.

<sup>3</sup> Zaccaria Tevo a. a. O. II, Kap. 18.

<sup>4</sup> Joh. Mattheson, Das forschende Orchestre oder desselben dritte Eröffnung. Hamburg 1721, S. 403, Anm. f, und Critica musica I, S. 38.

<sup>5</sup> Kgl. Gemälde-Galerie. Dresden.

<sup>6</sup> Kgl. Pinakothek. München.

<sup>7</sup> Kgl. Galerie zu Kassel.

<sup>8</sup> Jules Ecorcheville, Vingt Suites d'Orchestre du XVII. Siècle français. 1906. Tom. I, Blatt 1.

früher beschrieben wurden<sup>1</sup>, und die sich leicht um viele Bilder vermehren lassen<sup>2</sup>, zeigen, daß man trotz akkordischer Begleitung h. Solo- und Chorwerken mit der Hand dirigierte. Die Cembalodirektion beschränkte sich auf die Instrumentalmusik und auf die Leitung der Oper.

Eine eigene Praxis erforderte die Direktion mehrhöriger Musikstücke, der Kantaten und Kirchenmusiken. Ludovico Grossi da Viadana gibt für die mehrhörigen Stücke seiner Kirchenpsalmen (1612) diese Direktionsanweisung: »Bei dem ersten Chor ist auch der Posten des Kapellmeisters. Dieser hat aus dem Basso continuo des Organisten die Tempoangaben zu bestimmen und die Soli, Duo, sowie die drei-, vier- und fünfstimmigen Sätze anzudeuten. Wenn dann die Ripieni einzusetzen haben, so hat er sein Angesicht allen Chören zuzuwenden und durch Erheben der beiden Hände das Zeichen für sämtliche Sänger und Musiker zu geben<sup>3</sup>.« Der Kapellmeister sorgt also für das rechte Tempo, für die richtigen Einsätze und leitet durch Handbewegungen die vereinten Chöre, die man in der Kirche an verschiedenen Plätzen aufzustellen pflegte. Seit dem vielhörigen Musikstil der Venetianer war es zur Regel geworden, die Chöre auf Emporen, im Schiff der Kirche, bei der Orgel, oder wo ein geeigneter Platz vorhanden war, voneinander getrennt aufzustellen. Jeder Chor wurde von einem Unterdirigenten geleitet. Über diese Aufstellung und Anordnung der Kirchenmusik sind wir am besten durch Michael Prätorius unterrichtet, der die italienische Praxis beschrieben und seine Kompositionen nach diesem Muster angelegt hat. Seine mehrhörigen Werke sind sämtlich auf eine solche Verteilung der Chöre berechnet. Er beschreibt den Brauch so: »Nun-

<sup>1</sup> S. oben, S. 88f.

<sup>2</sup> S. Albert Jacquot, *La Musique en Lorraine* (Paris 1882, S. 73). Ein Orchester und etwa 20 Sänger konzertieren auf einer Empore. Ein Sänger — vorn in der Mitte des Orchesters — taktiert mit der Hand. Vgl. auch das Bild auf S. 77, Fig. 19. Caroline Valentin (*Gesch. der Musik in Frankfurt a. M.* 1906, S. 111) beschreibt ein Bild aus dem Jahre 1612 (etwa). Man sieht auf demselben »in der Nähe des Eingangs zum festlich geschmückten, mit Wachskerzen erleuchteten Kaisersaale eine Estrade errichtet, auf der sich acht Bläser befinden, die mit Zinken, Pfeifen, Bomharden und Posaunen musizieren; in ihrer Mitte dirigiert aus einem großen Buch, in das alle hineinsehen, der Kapellmeister«.

<sup>3</sup> Viadana, *Salmi a 4 chori per cantare e concertare... con il Basso continuo 1612*. In der Orgelstimme: *Modo di concertare i detti Salmi a 4 chori*. Übersetzung nach Haberl (*Kirchenmus. Jahrbuch 1889*, S. 59f.). Vgl. Prätorius, *Synt. mus.* III, fol. O 1 v.

mehr . . . nennen etliche auch dieses eine Capellam, wenn man zu einem Choro Vocali, einen Chorum Instrumentalem componiret vnd setzet. Doselbsten wird der Chorus Instrumentalis, welcher . . . in mangelung der Instrumentisten gar wohl aussen gelassen werden köndte / vom Choro Vocali, welcher Principalis, vnd vor sich selbst ohne zuthun der Instrumentisten, doch dass ein Organist mit einem Positiff oder Regal darbey / den Sachen eine gnüge thun kan / abgesondert / vnd etwa gegenüber / oder an ein höhern / oder aber niedrigeren ort vnd stelle geordnet: Welches in Italia auch Palchetto genennet wird / da sie bissweilen mehr als einen Chor pro Capella, vnd immer einen vber den andern stellen<sup>1</sup>. . . Es kan aber das Wort Palchetto aus nachfolgendem kurtzen Bericht / so viel besser verstanden werden / weil man in etzlichen Kirchen / vnd bevorab Fürstl. Capellen vnten bey der Erden / oder sonsten an einem bequemen Ort / do die Musici von den Zuhörern vngehindert bleiben können / einen gewissen stand / einem Theatro gleich / von Balcken vnd Brettern aufzubawen / oder aber die Bretter vber etliche Stüle / do sichs leiden wil / zulegen / vnd oben mit Lehnen vnd Tappezerereyen zubeschmücken vnd ausszustaffiren pflegt. Wie man dann auch wol / do man wil / gar einen sonderlichen Ort in die höhe / einer kleinen Poerkirchen gleich / dahin vnterschiedene Chor von den anderen weit abgesondert vnd gestalt werden können / auffbawen kan: Inmassen dann dergleichen fügliche örther in alten Kirchen / vnd zuvoraus hinten in den Choren / deren man zu jetzverstandener behuff gebrauchen / vnd daher Palchetto nennen kan / offtmals gefunden werden<sup>2</sup>.« Von einer ähnlich angeordneten Kirchenmusik in Rom ist uns ein interessanter zeitgenössischer Bericht erhalten. Bei dieser Aufführung waren zwei Orgeln rechts und links vom Hochaltar aufgestellt und in der Länge des Schiffs 8 Chöre, je vier und vier auf Tribünen einander gegenüber. Der Dirigent des Hauptchors, der die besten

<sup>1</sup> S. auch Prätorius über die Anordnung der Polyhymnia-Chöre (ebd. III, fol. Y 2 v.): Es »müssen vier Knaben / an vier absonderliche Örter in der Kirchen gegen einander vber / oder wohin es sich füglich schicken wil / gestellet werden«. Jeder Solist bekommt ein Akkordinstrument zur Stützung des Gesangs mit an seinen Platz. Vgl. ebenda fol. P, Definition von Capella: Bei verschiedenen Chören und Instrumenten wird von den Italienern noch ein besonderer Chorus ausgezogen, »darvmb daß der ganze Chorus Vocalis, oder die gantze Capella denselben im Chor / vnd von den andern Choren gantz abgesondert / musiciret«.

<sup>2</sup> Prätorius, Synt. mus. III, fol. P 2.



Sänger um sich versammelt hatte, schlug den Takt für den ersten Chor. Bei jedem der anderen Chöre stand ein Kapellmeister, der »nichts weiter tat, als die Augen auf dieses Taktieren zu heften, um dasselbe mit dem seinigen in Übereinstimmung zu bringen, so daß alle Chöre nach ein und demselben Zeitmaß sangen, ohne zu schleppen«<sup>1</sup>. In einer vielhörigen Kirchenmusik wirkten demnach ein Hauptdirigent und mehrere Subdirektoren mit. Die Chöre standen getrennt; bei jedem dirigierte ein Chordirigent, der dem ersten Kapellmeister folgen mußte<sup>2</sup>. Jeder Einzelchor und Solist hatte außerdem ein Akkordinstrument — wenn viele Musiker zur Verfügung standen, auch mehrere Baß- und Ornamentinstrumente — auf seinem Platz<sup>3</sup>. So war für jeden Chor der rhythmische und harmonische Halt gegeben, denn die Choristen richteten sich nach ihrem Chordirigenten und dem Generalbaßinstrument, das ihre Stücke begleitete. Prätorius verlangt, daß der Continuo etliche Male abgeschrieben und an die Organisten und Lautenspieler verteilt werde. In jeder Baßstimme soll der Chor, den der Organist zu begleiten hat, deutlich bezeichnet sein, womöglich »mit rother Tinten vnterstrichen« werden. Auch der Dirigent muß den Generalbaß vor sich haben, »damit er nicht allein des Tacts halben / wenn sich derselbe in Tripeln vnd sonsten verendert / sondern auch einen vnnnd dem andern Chor einzuhelffen / den gantzen Gesang vor sich haben möge«<sup>4</sup>.

Ein Bild von einer solchen mehrhörigen Kirchenmusik hat Michael Prätorius seinem Syntagma (*Theatrum Instrumentorum*) vorangestellt. Man sieht den Hauptchor mit dem Dirigenten unten auf dem Bilde. Zwei Posaunenbläser, ein Fagottist, vier Sänger und Orgel musizieren, während der Kapellmeister aus dem Notenbuch dirigiert. Rechts und links sind Emporen gezeichnet, auf denen je ein Musikchor postiert ist. Bei beiden dirigiert ein

<sup>1</sup> Ein französischer Musikbericht. M. f. M. 1878. S. 5.

<sup>2</sup> Vgl. Casp. Printz, *Musica modulationis vocalis* 1678, I, § 6: »Die Sub-Directores . . . formiren den Tact dergestalt / dass er gar genau übereinkomme / mit dem Tact des Directoris.«

<sup>3</sup> Prätorius, (a. a. O. III, fol. Y 2) über die Ausführung seiner Polyhymnia-Musik: »So ist es sehr gut / daß / wo man es haben kan / bey einem jeden Knaben / ein Regal, Positiff, Clavi-Cymbel, Theorba oder Lautten geordnet / damit also bey dem Knaben / wenn er singet / zu gleich mit drein geschlagen« werde. S. auch den erwähnten Musikbericht (M. f. M. 1878, S. 5), wo es heißt: Die Chöre wurden in Italien sehr vorteilhaft aufgestellt, jeder Chor hatte eine kleine tragbare Orgel in der Nähe.

<sup>4</sup> Prätorius, *Synt. mus.* III, fol. Q 3.

Subdirektor aus dem Notenbuch und begleitet ein Organist auf einer kleinen Orgel. Von Instrumentalisten erkennt man auf der linken Empore Streichbaß- und Geigenspieler, auf der rechten zwei Zinkenisten.

Die Anordnung einer vielchörigen Musik war dem Kapellmeister überlassen, der je nach der Zahl seiner Solisten und Instrumentenspieler und nach dem Konzertlokal die Werke besetzte und dem Charakter der Musik entsprechend bald eine große Zahl von Akkordinstrumenten, bald eine kleinere, schwächere Instrumentengruppe dem einzelnen Chor zuteilte<sup>1</sup>. So hat Prätorius einmal die siebenstimmige Motette »Egressus Jesus« von Jacches de Werth »mit 2 Theorben, 3 Lauten / 2 Cithern, 4 Clavicymbeln vnd Spinetten / 7 Violen de Gamba, 2 Quer-Flöitten, 2 Knaben / 1 Altisten vnd einer grossen Violen (Bass-Geig) ohne Orgel oder Regal musiciren lassen. Welches ein trefflich-prechtigen / herrlichen Resonantz von sich geben / also / das es in der Kirchen wegen des Lauts der gar vielen Saiten fast alles geknittert hat«<sup>2</sup>. Man richtete also auch die Werke der a cappella-Periode für Instrumentenbesetzung ein, um sie dem neuen Stil der begleiteten Kantatenmusik anzupassen. Prätorius hat uns ausführlich beschrieben, wie man Motetten von Lassus für Instrumentenmusik mit Sologesang arrangieren kann. Er schlägt vor, die Schlüsselvorzeichnung jeder Stimme nacheinander aufzuzeichnen, so daß man Lage und Umfang jeder Konzertstimme übersehen kann. Danach läßt sich dann ohne große Mühe eine Instrumentengruppierung vornehmen. Die Stimmlage in der achtstimmigen Motette »In convertendo« von Lassus gibt er in folgender Form:

1. 2. 3. 4. Stimme  
4. Chor.

5. 6. 7. 8. Stimme  
2. Chor.

Aus dieser Tabelle kann die Tonlage des Gesanges bestimmt werden; es bleibt nur übrig, nach dem Charakter des Textes und nach den gerade zur Verfügung stehenden Musikern die einzelnen Stimmen

<sup>1</sup> Die Instrumentenmenge, die in Kirchenmusiken mitwirken konnte, zeigt das Titelblatt von M. Prätorius' »Polyhymnia« 1619. Positif, Regal, Orgel, Baßinstrumente, Zinken, Krummhörner, Fagotte und alle möglichen Arten von Zupfinstrumenten sind abgebildet.

<sup>2</sup> Prätorius, Synt. mus. III, fol. X 4 v.

instrumental zu besetzen. Prätorius schlägt folgende Anordnung vor<sup>1</sup>: »Zum 1. Choro kan man gar füglich 3 Querflöiten / oder drey stille Zincken / oder drey Violini; Oder aber 1 Violin, 1 Cornett, vnd ein Quer- oder Blockflöit vnter einander vermengen; Zum Bassett aber ein Tenoristen, darneben so man wil / auch ein Posaun; Auch wol eine Posaun oder Fagott absque voce humana; Do dann auch ein Knabe zu dem einen Diskant, darmit die Worte gehöret vnd vernommen werden können / anordnen vnd bestellen. Zum andern Chor kan man eitel voces; Oder aber Violn de Gamba, oder Violn de braccio, oder Blockflöiten / nebenst einem Fagott oder Quart Posaun / doch dass der Discant oder der Tenor, oder beyde miteinander auch humana voce neben den Instrumenten zugleich mit drein gesungen werden.«

Prätorius bringt noch weitere Anweisungen über die Anordnung von Chorwerken; er bespricht die einzelnen Instrumentengruppen, ihre Verwendung bei der Aufführung und gibt dann eine Übersicht über die Art, wie man seine eigenen Kompositionen in der Polyhymnia, die »vff 2. 3. 4. 5 vnd 6 Chor gerichtet« ist, und ähnliche Werke mit »allerhandt musikalischen Instrumenten vnd Menschen Stimmen, auch Trommeten vnd Heer-Paucken« besetzen kann. Seine Vorschläge und Anordnungen beweisen, daß der Kapellmeister die vorliegenden Werke frei ausgestalten konnte. In der geschmackvollen, wirkungssicheren Arrangierung eines Musikstücks zeigte sich die Tüchtigkeit des Dirigenten.

Mit dieser Selbständigkeit der Ausführung rechneten die Musiker der Renaissance in ihren Werken; und wir können uns aus den Angaben des Prätorius eine Vorstellung davon machen, wie die vielen Werke mit der Überschrift: »per cantare e sonare«, »da cantarsi sù l'instrumento«, »per cantare alla Tiorba, Gravecimballo, Arpa doppia e altri Instrumenti« u. ähnl.<sup>2</sup> in der Praxis ausgeführt werden konnten. Wo der Komponist bestimmte Klangwirkungen haben wollte, schrieb er detaillierte Angaben über die Besetzung vor<sup>3</sup>. Sonst genügten das Notenbild und

<sup>1</sup> Prätorius, Synt. mus. III, fol. V.

<sup>2</sup> Vogel, Bibl. der weltl. Vokalm. I, S. 451 (Melli, sec. musiche), S. 501 (I lieti giorni von Montesardo), S. 436 (Part. de Madrig. v. Mazzocchi); II, S. 109 (Quagliati, Canto, Canzonette per sonare et cantare) u. v. a.

<sup>3</sup> Z. B. Monteverdi im 8. Buch der Madrigale: Altri canti d'Amor . . . à 6 (c. 4 viole e 2 violini), Sinfonia à doi Violini e una Viola da braccio u. s. f. (siehe Tavola im B. c.). Vgl. auch Giov. Priolis Delicie musicali (1625): La violetta à 7 (4 v. e 3 istr.), Fil. Laurenzis Concerti et Arie (1641) »con

allgemeine Hinweise auf Stimmenzahl und Continuo, um dem Kapellmeister einen Anhalt über den Bau der vorliegenden Musikstücke zu geben<sup>1</sup>.

Bisher ist lediglich das äußere Bild vom Taktschlagen und Kapellmeisteramt, von Orchesterbesetzung, Instrumentenspiel, Orchester- oder Choranordnung aus zeitgenössischen Schriften und Werken abzuleiten versucht worden. Die rein künstlerische Seite der Direktion, die Frage nach der Vortragsmethode des Dirigenten ist nur vorübergehend gestreift worden. Es gibt eben im Renaissancezeitalter so viel neue Triebe in der Musikübung, daß sich kaum ein Blatt einzeln untersuchen läßt, ohne auf den Wuchs der ganzen Pflanze einen Blick zu werfen. So ist schon häufiger darauf hingewiesen, daß die Direktion im 17. Jahrhundert freier und subjektiver wurde. An die Stelle des gleichmäßigen Taktschlagens trat die Direktion vom Cembalo aus oder ein Dirigieren mit Hand oder Stock, das sich nach dem im Tonstück ausgedrückten Affekt richtete. Die frühesten Nachrichten über diese Leitung nach dem Gehalt der Musik sind schon im Kapitel vom »Taktschlagen in der Mensuralmusik« aufgeführt, die Meinungen der Musiker Schneegaß und Zacconi. Beide betonen, daß nach dem Textausdruck das Tempo modifiziert, daß weltliche und geistliche Musik im Vortrag streng geschieden werden müssen. Diese Gedanken sind Vorboten der Renaissancebewegung. Man wollte die Gesangsmusik aus den Fesseln der Polyphonie befreien, um den Affekt der Textworte mehr zur Geltung zu bringen, man wollte die kontrapunktische Technik da, wo sie Selbstzweck geworden war, durch die einfache Rezitation, durch sinngemäße musikalische Unterstreichung der Wortgedanken ersetzen. Im letzten Grunde geht die Renaissancekunst immer wieder auf ein Problem zurück: auf die Frage, wie die

---

una Serenata à 5 e doi Violini, e Chitarrone«. Vogel, a. a. O. Vgl. hierzu Schütz' Werke (Ges.-Ausgabe, Breitkopf & Härtel), Vorwort.

<sup>1</sup> Vgl. Ahles Vorschriften, seine Neuen Geistl. Arien aufzuführen (Denkm. d. Tonk. I. V. S. X, XIII, XIV): Die Stücke kann 1. einer allein zugleich spielen und singen zu einem Fundament, 2. können sie mit zwei Stimmen, mit 3 und dann mit vier »mit und ohne Fundament« musiziert werden, 3. kann man sie für zwei und drei Chöre arrangieren, 4. können die Ritornelle mit vier Violinen oder mit »2 Violinen und einem Corpore« gespielt werden. Bei anderen Chören schließt er seine Vorschläge mit der Bemerkung: Die Anstellung wird »Jedem anheim gegeben«. Vgl. auch die Vorschriften im Zodiacus (Denkm. d. Tonk. X, S. 90). Die genaue Besetzung, heißt es da, wird dem »Judicio eines wohlerfahrenen Musikalischen Gehörs überlassen«.

Musik eine Affektensprache darstellen kann. Vincenzo Galilei, ein leidenschaftlicher Vorkämpfer der Renaissance, berührt in seinem Fronimo-Dialog diese Frage, er kritisiert die Werke eines Merulo und Guami vom Standpunkt des Renaissancemusikers und findet, daß ihre Arbeiten die Affekte der Schärfe oder Härte, der Milde oder Weichheit, der Rauheit und Anmut, des Klagens, Seufzens, Weinens, der Beruhigung und Raserei nicht mit der Kraft ausdrücken konnten, wie die Lautenmusik seiner Zeit<sup>1</sup>. Auch Castiglione und Zarlino, die am Anfang des Kapitels zitiert wurden<sup>2</sup>, legen auf den Ausdruck der Affekte großen Wert. Nach Castiglione gibt das solistische Singen zur Violengebleitung den Worten eine Anmut und Wirkung, die geradezu wunderbar sind<sup>3</sup>. Diese Betonung der Affektensprache zieht sich durch die ganze Literatur der Renaissancemusiker und -theoretiker, ja Agazzari behauptet, daß man erst jetzt den wahren Stil des Wortausdruckes gefunden habe<sup>4</sup>. Berühmt ist Monteverdis Vorrede zum 8. Buch der Madrigale, in der er seine Erfindung des Tremolo beschreibt. Er habe erkannt, daß alle Leidenschaften oder Gemütsbewegungen in drei Graden sich abstufen, in Zorn, Mäßigung und Demut oder Flehen. Diesen Affekten entspreche der erregte, weiche und gemäßigte Charakter der Musik, von denen der Zorn durch die Tonsprache noch nicht realistisch dargestellt worden wäre. Aus diesem Grunde habe er die musikalische Nachahmung des Zornes im Anschluß an das pyrrhische Versmaß versucht und jene Notenrepetition auf gleicher Tonhöhe erfunden, die er auch in weiteren Arbeiten für Kirche und Kammer gebraucht habe<sup>5</sup>. Monteverdi

<sup>1</sup> Vinc. Galilei, Fronimo Dialogo, Venedig 1584, S. 51: . . . al presente alcune altre dir vene voglio io con sopportatione di Claudio da Coreggio, del maestro nostro di Capella, e del caro nostro Giosophe Guami, i quali tutti non per difetto del' Arte e saper loro ma della natura dello strumento, non hanno possuto, non possano, ne potranno mai, esprimere gli affetti delle Armonie come la durezza, mollezza, asprezza e dolcezza; e consequentemente i gridi, i lamenti, gli stridi, i pianti, e ultimamento la quiete e'l furore, con tanta gratia, e maraviglia, come gli Eccellenti Sonatori nel Liuto fanno.

<sup>2</sup> S. o. S. 69.

<sup>3</sup> Castiglione, Cortigiano: ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare: il che tanto di venustà, et efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia (s. Kinkeldey, a. a. O. S. 154, Anm. 7).

<sup>4</sup> Agazzari, a. a. O.: dico, che essendosi ultimamente trovato il vero stile d'esprimere le parole, imitando lo stesso ragionare nel miglior modo possibile.

<sup>5</sup> Vgl. Emil Vogels Übersetzung in der V. f. M. 1887, S. 396f. Das Wort Tremolo begegnet schon früher in den »Madrigali e Symfonie« Biagio Marinis,

ist also aus der rein spekulativ-reflektierenden Anschauung über Charakter und Eigenheit der Musik zur Erfindung des Tremolo-effektes gekommen. Auch die erwähnten Arrangierungen der a cappella-Musik, wie sie Michael Prätorius vorschlägt, gehen auf die Anschauung der Renaissance zurück, auf das Hervorheben des Wortgedankens und Affekts. Überall sieht man das Streben, zu einer schärferen Musikcharakteristik zu kommen.

Für diese Richtung ist auch die allmähliche Einbürgerung von Vortragszeichen charakteristisch. Früher genügten die Vortragslehren des Gesangmeisters, um eine schulgerechte und gute Wiedergabe eines Chors zu erzielen<sup>1</sup>. Proportions- und Taktzeichen reichten aus, um den Verlauf des Tonstücks nach dem gleichmäßigen Taktschlag zu regeln. Jetzt hatte man ein neues Notenbild vor sich, eine taktmäßig notierte Partitur oder eine Vokalstimme, die trotz ataktischer Notierung nicht nach einem gleichmäßigen tactus, sondern nach den Akzentuierungen des Gruppentaktes, wie ihn Instrumente und Continuo brachten, ausgeführt werden sollte. Die freie Direktion und die taktische Rhythmik hatten neue Ausführungsbedingungen gestellt. Um den Musikern und Dirigenten nun einige Anhaltspunkte für den Vortrag zu bieten, die sich aus der allgemeinen Musiklehre nicht ohne weiteres ergaben, griff man zu Vortragszeichen, die über Dynamik und Tempoführung orientieren sollten. Die einfachsten dynamischen Effekte, die Echowirkungen und das Gegenüberstellen verschiedener Stimmgruppen hatten schon die Meister des a cappella-Stils ausgenutzt. Sie sind in der Renaissancemusik Gemeingut der Komponisten. In Oper- und Chormusik, in Solokonzert- und Instrumentalliteratur werden diese Effekte reichlich angewandt. Berühmte Beispiele sind da Andrea Gabriellis Sonate »pian e forte« und die Echoarien der venetianischen Oper. Viele Musiker geben die Dynamik genau an. So schreibt Adriano Banchieri in der »La Pazzia senile« (1601) Piano und Forte vor, damit mit genauer Abwechslung gesungen würde<sup>2</sup>. Prä-

doch ist damit wohl nur ein Tonvibrieren gemeint und nicht der Monteverdische Effekt. Ich urteile allerdings nur nach der Baßstimme der genannten Sammlung aus dem Jahre 1618.

<sup>1</sup> S. Bernh. Ulrich, Die Grundsätze der Stimmbildung. Leipzig 1910, Kap. 1 und 4.

<sup>2</sup> La Pazzia senile, 1601. Vorrede: Per ultimo avertasi in alcune Scene dove è scritto Piano e Forte, che vuol significare si canti con mutatione, o per meglio dire alteratione di voce, e questo per conoscere la diversità de gl' interlocutori (Vogel, a. a. O. I, S. 57).

torius meint, eine solche »variation vnd vmbwechselung« sei gut und vortrefflich, »wenn sie fein moderatè vnd mit einer guten gratia, die affectus zu exprimiren vnd in den Menschen zu moviren, vorgenommen vnd zu werck gerichtet wird«. Es wisse jeder Musiker, was die Worte »Fortè, elatè, clarè, id est, summâ seu intentâ voce« bedeuten, nämlich, daß die Instrumentalisten und Vokalistinnen »zugleich starck: Pian, submissè, wenn sie die Stimme moderiren vnd zugleich gar stille intoniren vnd Musiciren sollen<sup>1</sup>«. Diese Schattierungen seien am besten in Kammerkonzerten angebracht, wenn die »Stimmen oder Chori sich selbst oder aber per vices in art eines Echo, forte e Pian, starck vnd still respondiren«<sup>2</sup>. In großen Kirchen müsse man mit Vorsicht vorgehen, da der weite Raum viele Schönheiten der Dynamik verschlinge. Noch feinere Unterschiede als die von Forte, Piano, elatè und submissè gibt Domenico Mazzocchi in seiner Partitura de' Madrigali à 5 (1638), wo das Madrigal »Sul mattino« mit Vortragszeichen vom Forte bis zum Pianissimo bezeichnet ist<sup>3</sup>. Heinrich Schütz gebraucht die gleichen Zeichen; am genialsten in der großen Chorszene »Saul, Saul, was verfolgst du mich« an der Stelle, wo die Worte des Herrn erst forte, wie ein gewaltiger Ruf herausgestoßen werden, dann mezzo-piano und schließlich — wie eine ernste Mahnung — im zartesten pianissimo<sup>4</sup>.

Auch die Crescendo- und Decrescendomanier war den Renaissancemusikern bekannt. Caccini spricht in seiner »Nuove Musiche« (1601) vom Schwellton und bringt Vorschläge für einige Arten der Esklamation, die einem Crescendo und Decrescendo gleichen<sup>5</sup>. Überhaupt zeigt die ganze italienische Gesangsmethode

<sup>1</sup> Prätorius, Synt. mus. III, fol. O 4 v,

<sup>2</sup> Ebenda, fol. B b 2. Vgl. Joh. Andr. Herbst, Mus. pract. 1642, S. 54: P. id est Piano, Lind / still. F. id est fortè, wenn alle Stimmen starck vnd laut sich sollen hören lassen.

<sup>3</sup> Theodor Kroyer, Dialog und Echo in der alten Chormusik, Peters-Jahrbuch 1909, S. 30.

<sup>4</sup> Ges.-Ausgabe Bd. XI, S. 102. Die Dynamik ist im folgenden Kapitel zusammenfassend behandelt worden.

<sup>5</sup> Caccini, Le nuove Musiche, Vorrede S. 6: Sono . . . alcuni altri detta prima nota nella propria corda, sempre crescendola, dicendosi questa essere la buona maniera per mettere la voce con grazia. Ebenda: ho trovato essere maniera più affettuosa lo intonare la voce per contrario effeto all' altro, cioè intonare la prima voce scemandola, però che l'esclamazione che è mezzo più principale per muovere l'affetto: e esclamazione propriamente altro non è, che nel lassare de la voce rinforzarla alquanto. Vgl. hierzu B. Ulrich, a. a. O. S. 76.

des 17. Jahrhunderts, daß man im Sologesang und auch im Chorvortrag durchaus modern nuancierte<sup>1</sup>. In der erwähnten Madrigalsammlung Mazzocchis werden sogar Vortragszeichen für Crescendo und Decrescendo angeführt. Der Buchstabe V zeigt ein Anschwellen vom Piano zum Forte an, der Buchstabe C das Crescendo und Decrescendo, An- und Abschwollen<sup>2</sup>.

Noch deutlicher als in diesen Vortragszeichen drückt sich der Geist der Renaissance in den Direktionsvorschriften aus, die die Musiker des 17. Jahrhunderts im Anschluß an die Vorkämpfer der Renaissance geben. Fast einmütig wird betont, daß der Kapellmeister nach dem Affekt eines Tonstücks Tempo und Ausführung zu bestimmen hat. Monteverdi unterscheidet im 8. Buch seiner Madrigale (1638) sogar ein »tempo de la mano« und ein »tempo del' affetto del animo e non a quello de la mano«. Das erste, das für ein in Stimmen gedrucktes, dreistimmiges »Non havea Febo ancora« vorgeschrieben ist, soll ohne Schwankungen und Tempoänderungen nach dem Taktschlag gesungen werden, das letztere, ein vierstimmiges, in Partitur gesetztes »Lamento della ninfa«, ist nach der ausgedrückten Stimmung mit Tempomodifikationen vorzutragen, so daß der Klagegesang der Nymphe, ein Sopransolo, sich deutlich von den leise begleitenden Unterstimmen abhebt. Agazzari legt großes Gewicht auf eine solche geschmackvolle Begleitung der Hauptstimme; auf keinen Fall sollen die Akkordinstrumente den Affekt stören<sup>3</sup>. Auch Prätorius plaidiert für die Direktion nach dem Affekt eines Tonstückes. Er sagt, man müsse »ex consideratione Textus et Harmoniae observiren, wo ein langsamer oder geschwinder Tact gehalten werden müsse«<sup>4</sup>. Kirchengesänge und weltliche Chorstücke sollen verschieden dirigiert werden, erstere langsamer,

<sup>1</sup> Vgl. Max Kuhn, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Hugo Goldschmidt, Die ital. Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts. Bernhard Ulrich, a. a. O.

<sup>2</sup> Mazzocchi, Partitura de' Madrig. (1638), Vorrede: Questo V significa sollevazione, ò messa di voce che nel caso nostro è l'andar crescendo à poco, à poco la voce di fiato . . . Questo C dimostrà, che si come nelle tenute si hà prima da crescer con soavità la voce di spirito, e non di tuono, così anche doppo successivamente si debba à poco, à poco andar smorzando e tanto pianeggiarla insieme, che si riduca all' insensibile ò al nulla (Vogel, Bibl. I, S. 437).

<sup>3</sup> Agazzari, a. a. O.: in tal caso devono tenere l'armonia ferma, . . . non ribattendo troppo le corde, mentre la voce fa il passaggio, e qualche affetto, per non interromperla.

<sup>4</sup> Prätorius, Synt. mus. III, S. 51.



letztere schneller und frischer. Doch können auch beide Stilgattungen ineinander greifen und in »Concerten per Choros . . . bald Madrigalische, bald Motetten Art vnter einander vermenget vnd vmbgewechselt« werden. Hier hat man sich »auch im Tac-tiren« nach der ausgedrückten Stimmung zu richten<sup>1</sup>. Prätorius wendet sich dann gegen die Musiker, die diese Stilmischungen in den Kompositionen nicht anerkennen wollen, und begründet seine Ansicht aus dem Charakter der Musik und ihrer klanglichen Wirkung: »Ettliche wollen nicht zu geben / dass man in compositione alicuius Cantionis zugleich Motettische vnd Madrigalische Art vntereinander vermischen solle. Deroselben Meynung ich mir aber nicht gefallen lasse; Sintemahl es den Motetten vnd Concerten eine besondere lieblich: vnnnd anmütigkeit gibt vnnnd conciliiret, wenn im anfang etliche viel Tempora gar pathetisch vnd langsam gesetzt seyn / hernach etliche geschwinde Clausulen daruff folgen: Bald wiedervmb langsam vnd gravitetisch / bald abermahl geschwindere vmbwechselung mit einmischen / damit es nicht allezeit in einem Tono vnd Sono fortgehe / sondern solche vnd der gleichen verenderungen mit eim langsamem vnd geschwinden Tact: So wol auch mit erhebung der Stimmen / vnnnd dann bissweilen mit gar stillem Laut mit allem fleiss in acht genommen werde<sup>2</sup>.« Prätorius kommt darauf zurück, als er die italienischen Vortragszeichen Forte, Piano und Adagio, Lento, Presto erklärt. Diese Tempobezeichnungen sind ebenso wie die dynamischen Vortragszeichen erst im Renaissancezeitalter in Aufnahme gekommen. Sie geben spezielle Hinweise auf den Affektausdruck, denn das Tempo eines Ton-satzes war bereits durch das Notenbild charakterisiert: durch lange Notenwerte für getragene Stücke und durch kurze Werte für lebhaftete Sätze.

Ein Stück im C-Takt, »so fern der halbe Zirkul gantz«, hat nach Carissimi eine »langsame, gravitatische / gleiche Mensur«, eine Komposition im  $\frac{3}{1}$  erfordert ein langsames Tempo als ein Stück im  $\frac{3}{2}$ -Takt. Der  $\frac{3}{4}$  verlangt wieder eine geschwindere Bewegung als der  $\frac{3}{2}$ .<sup>3</sup> Es gibt allerdings Musiker, sagt Carissimi<sup>4</sup>, welche »in allen Triplis ohne Unterscheid einerley Tact und Mensur gebrauchen / geben darbey vor / die vilfältige Verände-

<sup>1</sup> Prätorius, Synt. mus. III, S. 51.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 80.

<sup>3</sup> Ars cantandi, S. 14f.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 16.

rung der Zahlen seye nur von den Componisten erfunden / die Musicos dardurch zu vexiren / aber weit gefehlt / daß die Triplae alle in der Quantität Außtheilung oder Proportion überein kommen / gesteht man gern / aber in der Qualität Langsam- oder Geschwindigkeit / oder wie es die Italiäner Tempo, und die Franzosen Mouvement nennen / wird rotundè negirt / und gänzlich widersprochen / auch in den unterschiedlichen Modis und Gemüths - Bewegungen deren Gesänger (!) genugsam probirt / wie weit solche Klügling sich verschlüssen; Ist eben / als sagte man: Ein Gulden wird in 3 Theil / als nemlich in 3 Kopfstück getheilt / ein Groschen auch in 3 / als nemlich 3 Kreuzer: so folgt dann / daß ein Gulden und ein Groschen eins ist. Man sehe und höre nur den großen Unterschied der Triplen in Couranten, Sarabanden, Menueten, Gigueen u. dgl.; Wird alsdann mehrere Proben nicht brauchen.« Jede Taktart hat ihre eigene Bewegung, die durch das Vorherrschen größerer oder kleinerer Notenwerte charakterisiert wird<sup>1</sup>.

Für die Notwendigkeit der Tempomodifikation gibt Prätorius diese Erklärung: »Es erfordert... offtermahls die composition, so wol der Text vnd Verstand der Wörter an ihm selbst: dass man bisweilen / nicht aber zu oft oder gar zu viel / den Tact bald geschwind / bald wiederumb langsam führe; auch den Chor bald stille vnd sanfft / bald starck vnd frisch resoniren lasse. Wiewol in solchen vnd dergleichen vmbwechselungen / in Kirchen viel mehr / als vor der Taffel eine moderation zu gebrauchen vonnöten sein wil«<sup>2</sup>, d. h. die dynamischen und Zeitmaß-Schattierungen sind eher bei der Tafel- oder Kammermusik am rechten Platz als in der Kirche, wo in dem großen Raum die feineren Nuancierungen oft verloren gehen. Aus diesen Worten und den früher zitierten Quellen ergibt sich, daß man schon zur Zeit der Renaissance Tempomodifikationen kannte und anwandte. Lediglich der Affekt, der Textausdruck bestimmte Tempoführung und Wiedergabe eines Tonstücks. Wir stehen hier am Anfang einer Kunst des Dirigierens, am Ausgangspunkt der modernen Auffassung vom Kapellmeisteramt.

Die Affektdirektion der Renaissancezeit hat sich im 17. Jahrhundert rasch durchgesetzt. Viele Musiker stellten ihren durch

<sup>1</sup> Auf diese Kennzeichen für die Tempobestimmung wird im folgenden Kapitel näher eingegangen.

<sup>2</sup> Ebenda III., fol. O 4 v.

den Druck veröffentlichten Werken die Notiz voran, daß die Kompositionen nach den ausgedrückten Stimmungen frei ausgeführt, beziehungsweise dirigiert werden sollen. So Monteverdi im 8. Buch seiner Madrigale in dem erwähnten »Lamento della ninfa«, so Frescobaldi im ersten Tokkatenbuch, wo es ausdrücklich heißt: »Die Art des Spielens darf nicht dem strengen Taktschlagen unterworfen sein. Man muß diese Stücke vielmehr in der Art der modernen Madrigale vortragen, die, obschon schwierig, dennoch für die Auffassung erleichtert werden durch den Wechsel im Zeitmaß, indem man bald schmachtend, bald rasch singt, bisweilen den Ton gleichsam in der Luft hemmt, wie es gerade der Ausdruck des Affekts verlangen mag und der Sinn der Worte<sup>1</sup>.« Der freie Vortrag wurde auch vom Instrumentalsolisten gefordert. Wir haben uns vorzustellen, daß die gesamte Renaissancemusik in ähnlich subjektiver Manier ausgeführt wurde wie die moderne Musik. Ja die Freiheit der Wiedergabe war in alter Zeit noch größer als heutzutage. Denn die Solisten verzierten ihre Stimme mit Trillern, Koloraturen und Ornamenten, die Continuospieler improvisierten ihre Begleitung, während die Komponisten in ihren Werken nur die notwendigsten Vorschriften über Dynamik und Vortrag angaben, da sie in den Ausführenden nicht allein reproduzierende, sondern auch produktive Künstler sahen.

Die Tempomodifikation ist noch von vielen Musikern bezeugt. So sagt Daniel Friderici<sup>2</sup>: »Im singen sol durchaus nicht einerley tact gespüret werden: Sondern nach dem die worte des Textus seyn / also muss auch der tact gerichtet seyn. (Irren demnach die Cantores, welche den tact so schnurgleich abmessen / als dass Uhrwerck seine minuten<sup>3</sup> vnd observiren gantz kein decorum vnd convenientz des Textus vnd der Harmony. Denn bald ein geschwinder / bald ein langsamer tactus erfordert wird/.« Er gibt diese Beispiele:

The image shows a musical staff with two tempo markings: 'geschwind' (fast) and 'langsam' (slow). The first part of the music is marked 'geschwind' and consists of a series of eighth notes. The second part is marked 'langsam' and consists of a series of quarter notes. The lyrics are written below the staff: 'ce-le-ri prae-ce-dit, ce-le-ri prae-ce-dit tar-da se-qui-tur'. The tempo change occurs at the beginning of the second phrase.

<sup>1</sup> Übersetzung nach Ambros-Leichtentritt, *Gesch. der Musik* IV, S. 748.

<sup>2</sup> A. a. O. Kap. VII, Reg. 19.

<sup>3</sup> Er meint die Kollegen, die der alten Tradition folgen wollten.

langsam                      geschwind

tri - sti - ti - a              gau - di - um,      gau - di - um magnum

Auch Mersenne verlangt, daß man nach dem Wortgedanken oder den verschiedenen Affekten dirigiere<sup>2</sup>. Ähnlich schreibt Erasmus Gruber in seiner *Synopsis musica* (fol. B III v): Der Takt soll »nach dem Genio und Beschaffenheit des Texts / wie es derselbe erfordert« geschlagen werden. Retzelius sagt, es klinge sehr schön, wenn der Gesang bisweilen langsamer und wieder schneller genommen werde, je nachdem es der Affekt des Stückes — Ernst oder Lebhaftigkeit — andeute<sup>3</sup>. Hanns Haiden sieht in dieser Tempomodifizierung eine schöne Manier, »die affectus zu movirn«<sup>4</sup>. Diese Nachrichten, die sich leicht vermehren lassen<sup>5</sup>, beweisen, daß im Zeitalter der Renaissance nicht mehr metronomisch taktiert wurde, sondern daß man nach dem Ausdrucksgehalt der Musik dirigierte. Wie die Worte von Prätorius aus Wolfenbüttel, des Rostocker Kantors Friderici, des Regensburger Gruber, die Angaben von Mersenne und vielen anderen Musikern zeigen, ist die neue Richtung in der Direktion ebenso schnell wie die Renaissance-literatur in Deutschland und Frankreich durchgedrungen. Im 17. Jahrhundert beginnt die Kunst der Direktionsführung, die selbständige Leitung von Chor und Orchester oder, wie die Renaissance-musiker sagen, die Direktion nach dem Affekt eines Tonstückes. Natur und Ausdruck des Textes, Stimmung und Gehalt eines Instrumentalsatzes bestimmen Vortrag und Tempomodifikation.

Ein fester Zeitwert des Semibreven- oder Breventaktes, ein integer valor notarum, existiert für diese Zeit nicht mehr. Un-

<sup>1</sup> Worte und Notenbeispiele stehen fast notengetreu auch bei Joh. Mich. Corvinus (*Heptachordum Danicum* 1646, S. 16).

<sup>2</sup> Mersenne, *Harm. univ.* (II, fol. 324 v): suivant la lettre et les paroles, ou les passions differentes du sujet.

<sup>3</sup> Retzelius, *De tactu musico: nunc velocius, mox iterum languidius Tactus incedere animadvertimus; adeo ut saepe omnia instrumenta jam quietura videantur, cum redintegrato quasi certamine novis viribus personare incipiunt. Immo in voce ipsa pro rei gravitate aut alacritate interdum tardioribus et rursum celerioribus Battutis uti perquam decorum est.*

<sup>4</sup> H. Haiden, *Musical instrumentum reformatum*. 1610, B. V.

<sup>5</sup> S. Diruta, a. a. O. IV, S. 24/25; Kircher, *Musurgia* II, S. 52; J. Caspar Printz, *Mus. modul.* VII, § 9, wo es u. a. heißt, daß der Direktor »eines Affecten oder anderer Ursach halber die Mensur geschwinder oder langamer« führt.

gefähr läßt sich aber die Dauer einer Viertelnote aus einer Angabe von Michael Prätorius feststellen<sup>1</sup>. Er hat berechnet, daß bei einem »mittelmäßigen Takt«:

80	}	tempora in einer	{	halben	}	viertel Stunde
160				gantzen		
320				halben	}	Stunde
640				gantzen		

gespielt werden können. Die Dauer eines Breventaktes beträgt demnach  $\frac{1}{10}$ -Minute, die Viertelnote würde etwa M. M. 80 entsprechen, eine Angabe, die dem heutigen Gebrauch nahekommt.

Die neue Richtung in Direktion und Musikübung machte vielen Musikern Schwierigkeiten, namentlich bei der Ausführung von Chorwerken mit Orchesterbegleitung. In der Direktion wurde das Tempo nach dem Textgehalt modifiziert und frei geführt, während in den Chorstimmen die reguläre Taktabteilung nicht überall durch Striche angezeigt war. Oft genug kamen durch das Festhalten an der traditionellen vokalen Notation Verwirrungen und Taktfehler in den Konzerten vor, zumal an kleineren Plätzen, wo der Kantor die Männerstimmen, auch wohl einzelne Instrumente, mit Laien besetzen mußte. Dann war aber auch die Pflege des Chorgesangs an vielen Orten, besonders in Deutschland, zurückgegangen. Es gab viele Chöre, die in den Kirchenmusiken und Konzerten so unsicher sangen, daß der Kantor gezwungen war, laut und hörbar den Takt zu schlagen. Gegen diese lärmende Direktion haben viele Musiker protestiert. Man könnte eine ganze Broschüre füllen, wollte man alle Proteste zitieren, die im 17. Jahrhundert und später gegen unfähige Kapellmeister niedergeschrieben wurden. Alle Musiker sind sich darüber einig, daß man beim Dirigieren nicht unnötig lärmern soll, daß die Werke erst tüchtig probiert und einstudiert werden müssen, ehe man öffentliche Konzerte gibt. Solche Dirigenten sind »thöricht«, schreibt Friderici, die »mit dem Chorstocke also zuschlagen, daß die Stücke davon fliegen; Vnd meinen, es sey recht tactiret, wenn sie nur männlich niederschlagen können / gleich als wenn sie Haberstroh dreschen müsten«. Wo taktiert werden muß, soll »nicht nur zweyen oder dreyen Knaben allein / sondern dem gantzen Choro tactiret werden«. Auch die Kantoren sind im Irrtum, die »nur einen oder zween Knaben vor sich stehend haben / und denen den tact vorschlagen / und lassen die andern

<sup>1</sup> Prätorius, Synt. mus. III, S. 87/88. Vgl. Ahle, a. a. O. S. 27/28.

Concentores, gleich als der Hirte seine Hunde hinter sich herziehen«<sup>1</sup>. Nach Johann Caspar Printz soll der Dirigent den Takt »alleine schlagen / und zwar deutlich / und ohne unnöthige / närrische oder hoffärtige Gauckeleyen«<sup>2</sup>. Daniel Speer empfiehlt vor allem ein tüchtiges Studium der aufzuführenden Musik. Die Dirigenten sollen sich »dahin bestreben / die aufführende Music-Stück zuvor zu probiren / vnd dann sehen / nach welcher Art sie am besten gehen / . . . Es gibt aber viel Neidhämmer / so manchem ehrlichen Mann seine wohlgemeinte Arbeit durch den Tact nur verschimpffen / und dencken nicht / dass sie sich auch damit versündigen«<sup>3</sup>. Kein Dirigent soll »mit einem Prügel auf das nächste Pulpert / oder ein ander Corpus solidum« so stark schlagen, »dass man solche donnernde Schläge weiter höret / als die Sänger selbst«<sup>4</sup>. Sehr grob wird Bontempi, der Verfasser der Musikgeschichte, den Chordirigenten gegenüber, von denen ein großer Teil kaum eine einzige Stimme übersehen könne, geschweige denn einen ganzen Chor<sup>5</sup>; das Taktschlagen, von dem so viel Aufhebens gemacht werde, sei im Grunde genommen doch eine einfache Sache<sup>6</sup>. Am köstlichsten werden die unfähigen Kapellmeister von Johann Bähr vorgenommen, der auf alle Taktiermanieren der Reihe nach eingeht. Er schreibt in seinen »Musicalischen Diskursen« in dem Kapitel: »Von dem modo oder Art und Manier zu tactiren«: »An etlichen Orten haben die Organisten / wann sie informiren ein höltzern Gestelle / vnd in demselben einen hölzernen Arm / diesen treten sie mit dem Fuss auf und nieder / dabey ich mich dann fast kranck lachen müssen. Andere tappen mit dem Fuss wider den Boden<sup>7</sup>/ dass

<sup>1</sup> Friderici, a. a. O. Kap. VII, Reg. 17/18.

<sup>2</sup> Printz, mus. modul. I, § 33.

<sup>3</sup> Speer, a. a. O. Kap. XIV.

<sup>4</sup> Printz, a. a. O. VII, § 11.

<sup>5</sup> Bontempi, *Historia mus.* 1695, II, S. 206: Fra questi v' hanno alle volte gran parte quelli ch' hanno meno scientia degli altri; i quali come Oche fra i Cigni, raccomandando il Concerto parte alla fortuna, parte al valore di chi canta o suona, senza habilità di rimettere ne meno una semplice Parte non che un Choro intero, come se tra il Compositore e'l Copiatore, tra l'Asino di Sileno, e 'l Pegaso delle Muse, ovvero tra l'Huomo e la Scimia non vi fosse differenza alcuna di spetie.

<sup>6</sup> Ebenda: A questi aerei Contrapuntisti e eccellentissimi Dottori di Musica altro non manca, se non che sopra quel cubito di carta col quale fanno pomposa mostra d'una Dottrina, non consistente in altro, che nell' alzare e abassare.

<sup>7</sup> S. o. S. 45 f. Georg Muffat empfiehlt in der Vorrede zum *Florilegium* (Denkm. d. Tonk. in Österreich II, 2, S. 25) das Fußstampfen, d.h. das

es pufft / und es mit grossem Aergerniss durch die gantze Kirche schallt. Vnd wann derer etliche zusammen tappen / klingt es nicht viel anders / als ein knappender Weber-Stuhl / darinnen Meister Michel Teppicht wücket. Andere tactiren mit dem Kopffe / und wann du von ferne stehest / vnd sie heimlich fragest: Bist du nicht ein Mausskopff? sprechen sie immer: Ja / ja / ja / ja. Andere nehmen zusammen gerolltes Papier in die Fäuste / und vergleichen sich also mit denen Kriegs Generalen / die mit dem Regiments-Stabe ihre esquadronen commandiren. Etliche führen den tact mit einer / etliche mit beyden Händen / und stellen sich nicht viel anders / wie Attavan zu Regensburg / da er auf der Heyde gleich dem Vogel Phoenix vom Thurm fahren wollen. Andere gebrauchten sich eines langen Steckens oder Stragels / ohne Zweifel vermittelst desselben die unachtsamen Jungen auf den Scheidel zu schmeissen, wie dann das Bayerische Lied lautet:

Ainer hat ainen Stecken ghabt /  
so bald sich a Bue verschnagelt hat /  
da hat ern übern Scheddel gschlogn /  
dass sich da Stecka hat zama bog<sup>1</sup>.

Alle diese und dergleichen Arten können so ferne passiren / als sie nicht über ihre limites hinaus schreiten. Dann es würde nicht wol stehen / wann man einem Knaben / welcher ein solo sänge / mit allen beyden Händen (welches nur in vollen Chören gewöhnlich/<sup>2</sup>) die mensur geben wolte. So würde es auch ein greulich Auggesperr abgeben / wann der director auf den Chor guter Leute mit einer Spitzruthe von zweyen Klafftern kommen solte.

Summa / ein jeder wird sich hierinnen pro variatione loci temporis et subjectorum / zu richten wissen<sup>3</sup>.«

Nach diesen Berichten zu urteilen, muß es in manchen Konzerten mitunter schlimm hergegangen sein. Aber sicherlich haben die Musiker in ihrem Eifer auch viel übertrieben. Es wäre völlig

Taktauszahlen mit dem Fuß, mit diesen Worten: »Letzlich zur Richtigkeit deß Zeitschlags wird vil helfen, wann mit den Lullisten [wie die Lullysche Schule] jeder Geiger das Tempo mit einer gebürlichen (!) Fuß- Bewegung anzeigt.«

<sup>1</sup> Speer (a. a. O. S. 6) meint, der Präzeptor »soll seine Sing-Knaben um und bey dem Pult fein genau an der Hand haben / . . . und soll er solche zum öfftern mit Worten / und wo es nöthig auch mit dem Baculo zum fleissigen Mitsingen vermahren«. Daß die armen Diskantisten nach dieser Methode recht oft »vermahnt« wurden, ist aus vielen Musiker-Biographien bekannt.

<sup>2</sup> S. o., S. 97.

<sup>3</sup> Johann Beerens, Musicalische Discourse 1719. S. 171 f.

verkehrt, wollte man die zitierten Mißstände verallgemeinern. Wie hoch man von der Kunst des Dirigierens dachte, haben die früher erwähnten Nachrichten von Prätorius und anderen Musikern gezeigt. Das Taktierlärmen kam sicherlich nur bei unfähigen Musikern vor, oder es wurde notwendig, wenn man schlechte Kräfte auf dem Chor hatte oder Entgleisungen verhüten wollte. Daß davon in früherer Zeit so viel die Rede ist, beweist nur, daß es um die Leistungskraft vieler Chöre nicht gut bestellt war, denn die schlechtesten Orchester werden stets am lautesten dirigiert. Die chorische Technik stand im 17. Jahrhundert nicht mehr auf der Höhe der *a cappella*-Zeit, was sich aus der neuen Chorliteratur, die durchweg mit Instrumentalbegleitung gesetzt war, und aus der gesamten Musikpraxis leicht erklären läßt. Früher waren die wenigen Chorsänger einer Kapelle auf sich allein angewiesen, jetzt hatte man bei der Aufführung ein Positif zur Hand, auf dem der Kapellmeister oder der Organist begleitete und womöglich auch die Stimmen mitspielte, die man chorisch nicht besetzen konnte<sup>1</sup>. Es ist erklärlich, daß durch die Orgelbegleitung die Technik des Chorgesangs zurückging und die Leistungen mancher Chorvereine schlechter wurden. Dann wurden auch im 17. Jahrhundert, namentlich in Deutschland, die Dilettanten noch mehr zum Chorgesang in Kirchenvereinen und Kantoreien herangezogen als früher. Daß man bei solchen Kapellen in den Proben mit einer lautlosen, ruhigen Direktion nicht weit kommt, weiß jeder Chordirigent.

Die hübsche Schilderung, die uns Johannes Bähr vom Dirigieren gegeben hat, ist häufiger abgedruckt worden und hat wohl manchem Leser ein Lächeln über die gute alte Zeit abgewonnen. Solche aus dem Zusammenhang gerissene Notizen bringen aber unsere Kenntnis von der alten Praxis nicht weiter. Es muß stets darauf hingewiesen werden, daß man in guten Kapellen ebenso wie in unserer Zeit möglichst ohne Lärm und auch lautlos dirigierte. Dafür haben wir genug Belege, die allerdings bisher nicht beachtet worden sind. Ich hatte schon für die Praxis der *a cappella*-Zeit nachgewiesen, daß von vielen Musikern ein geräuschloses, unauffälliges Taktieren verlangt wird. Das Gleiche fordern auch Theoretiker und Musiker der Renaissancezeit. Ago-

<sup>1</sup> Viadana sagt, er habe oft, besonders in Klöstern, gesehen, daß eine Motette von fünf, sechs oder mehr Stimmen zur Orgel gesungen wurde, während nur zwei oder drei Sänger auf dem Chore standen. Vgl. Prätorius, a. a. O. III, S. 4.



stino Pisa betont in seinem Buch über den Takt, daß das »strepito del battere« vermieden werden soll; es sei nur notwendig, daß die Sänger das Taktieren sehen können<sup>1</sup>. Er beruft sich auf die Theoretiker Zacconi, Lusitano, Tigrini, Diruta und Scalletta, deren Werke schon früher zitiert wurden. Von tüchtigen Kapellen wurde sogar ohne sichtbare Direktion gesungen, wie bei unseren kleineren Vokal- oder Streichkonzerten. Man folgte dem Gehör und der führenden Stimme des Vorsängers. So wurde z. B. von der päpstlichen Kapelle in Rom im 17. Jahrhundert gesungen. Antimo Liberati erzählt in seiner »Epitome della musica«, daß die Kapelle alle Gesänge in guter und ausgezeichnete Ordnung ohne jedes Zeichen und ohne irgendwelche sichtbare Taktbewegung vortrug, und zwar so gleichmäßig, »daß die Sänger nicht allein ohne Verwirrung oder Konfusion weitergingen, sondern auch mit der notwendigen Langsamkeit oder Schnelligkeit sangen und den Gesang so einrichteten, daß, wenn die Zeremonie des Priesters oder Zelebranten beendet war, auch im selben Augenblick der Gesang endete<sup>2</sup>«. Selbst Messen von Palestrina und Morales — die allerdings nur eine kleine Besetzung beanspruchen — konnten von tüchtigen Sängern ohne sichtbaren Taktschlag gesungen werden<sup>3</sup>. Solche Aufführungen, wie sie Liberati beschreibt, waren für gute Kapellen vorbildlich. Deshalb sagt auch Friderici: Der Takt soll »durchaus nicht gehört / sondern allein gesehen / oder wo es möglich / nur obser-

<sup>1</sup> Pisa, a. a. O. S. 29, 48. Vgl. Corvinus, Heptachordum Danicum 1646, S. 16: In canendi actu et tractu Tactum non aure sed oculo observabis. Id est, tam leni et submisso indicabitur motu, ut ictus aurem non molestè cadat.

<sup>2</sup> Ant. Liberati, ein Schüler Benevolis, kam 1661 als Sänger in die päpstliche Kapelle. Um diese Zeit ist wohl das zitierte Werk entstanden. In Gaet. Gasparis Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale (I, S. 34) ist die erwähnte Stelle abgedruckt. Sie lautet: Se tutti i Musici e Cantori fussero dell' istesso valore, et ammaestrati nell' uso e essercitio, come i nostri della Capella Pontificia (unico essemplio, e stupore al mondo tutto) i quali senza segno, o moto alcuno di battuta cantano unitamente tutti i concerti musicali attenenti per le sacre fontioni del sommo Pontefice con un ordine così ponderato, et esquisito, che non solo vanno procedendo con il canto senza disturbo o confusione imaginabile, ma di più sanno, o con la tardità, o con la velocità necessaria compassar, e distribuire in modo la cantilena, che finita la cerimonia, o del Pontefice, o del Celebrante, si trova anche nel medesimo punto finita la cantilena.

<sup>3</sup> Vgl. Erculeo, Lumi primi (1686, S. 51): oltre ciò può dirsi, che le Messe del Palestina, Morales, Vittoria, Soriano e d' altri Regolari Compositori Ecclesiastici si potrebbero quasi tutte Scriver, e Cantar benissimo con le Figure del nostro Canto, e quasi senz' altra misura, che del buon giudizio de Cantanti.

viret vnnd gemercket werden<sup>1</sup>«, und Johannes Magirus meint, daß man den Takt nach dem Wink des Dirigenten oder aber nur in »Gedanken« beachten solle<sup>2</sup>.

Die angeführten Quellen beweisen, daß das lautlose Taktieren auch im 17. Jahrhundert bekannt war, und denkt man daran, daß selbst Tempomodifikationen und Vortragsschattierungen vom Dirigenten angegeben wurden, so wird man die Kunst der Chorleitung und die geräuschlose Direktion nicht mehr für eine Errungenschaft des 19. Jahrhunderts erklären können. Man war offenbar bestrebt, störende Taktierbewegungen auszuschalten oder aber, wenn das Taktschlagen bei großen Kapellen oder unsicheren Musikern nötig wurde, möglichst ohne Lärm und lautlos zu dirigieren. Gute Chöre wurden durchaus nach modernen Anschauungen dirigiert, ohne jene Kraftäußerungen und Mätzchen, von denen oben die Rede war.

Die Zeit der Renaissance hat eine künstlerische Auffassung vom Kapellmeisteramt begründet und die Grundsätze für ein freies Dirigieren, für die Direktion nach dem Affekt eines Tonstücks aufgestellt. Dem Taktschläger der a cappella-Periode folgte der Dirigent der Renaissance, der vom Klavier aus die Opern und Instrumentalstücke leitete oder aber mit Hand, Taktstock oder Notenrolle Kantaten und Chöre dirigierte. Er schlug nicht mehr einen gleichmäßigen Takt, sondern bestimmte Ausführung und Tempobewegung nach der in der Musik ausgedrückten dichterischen Idee. Das ist das Neue und Wichtigste, was die Epoche der Renaissance für die Geschichte des Dirigierens gebracht hat.

## Fünftes Kapitel.

### Taktschlagen und Doppeldirektion im 18. Jahrhundert.

Mit dem Vordringen der Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert waren die rhythmischen Konstruktionsprinzipien der a cappella-Musik verloren gegangen. Der Gruppentakt, der stets die gleiche Zahl von Notenwerten zusammenfaßt und den regelmäßigen Wechsel von betonten und unbetonten Taktteilen aufstellt, setzte sich auch in der vokalen Literatur durch. Anfangs suchte man seinem Einfluß durch Fortlassen der Taktstriche

<sup>1</sup> Friderici, a. a. O. VII, Reg. 17.

<sup>2</sup> A. a. O. I. IV, tactus fit vel »nutu vel cogitatione«.

oder durch kleine Orientierungsstriche in den Vokalstimmen zu begegnen, doch führten die anwachsenden Schwierigkeiten, die sich bei der Aufführung für die Sänger ergaben, bald zur Abgrenzung der Notenwerte in allen Stimmen, zur Einführung der Taktstriche in die Vokalstimmen. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist diese Umbildung des Notenbildes in der Chor- und Sololiteratur zum Abschluß gekommen. Wir finden in den Stimmen das moderne Notierungsbild und in der Literatur eine Rhythmik, die nicht mehr frei aus der durch Taktzeichen und Taktschlag geregelten Dauer der Notenwerte die Musik aufbaut, sondern die mit der Metrik, mit dem Einordnen der Schwerpunkte in den Gruppentakt rechnet, die akzentuierende Silben nach dem Akzent oder Taktstrich einstellt.

Wie sich dieser Gruppentakt in Musik und Theorie darstellt, war im vorigen Kapitel gezeigt worden. An die Stelle der drei Taktarten der Mensuralmusik, die lediglich die Notendauer zum gleichmäßigen Taktschlag regelten, traten die fest begrenzten zwei- und dreiteiligen Haupttakte mit ihren Unterteilungen. Sie umfaßten innerhalb der Taktstriche eine Reihe von Notenwerten, deren Zahl und Dauer durch vorgezeichnete Angaben, wie  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$  usw. geregelt wurden. Diese Taktmetrik ist bis in die Neuzeit geblieben. Nur in unseren Tagen des Experimentierens und Suchens nach neuen rhythmischen Wirkungen ist durch die Renaissancebewegung eine Änderung eingetreten. Man versucht, den Taktstrich als Orientierungsmarke anzusehen und die alte freie Rhythmik der a cappella-Zeit in Chor und Instrumentalmusik wieder zu Ehren zu bringen, ein Streben, das Debussy und die Neuf Franzosen bisher am erfolgreichsten durchgeführt haben, während Scriabines Versuche, durch fortwährenden Taktwechsel der Rhythmik ein neues Relief zu geben, bisher kein Resultat gebracht haben.

Die Musik des 18. Jahrhunderts steht ebenso wie die frühe Instrumentalmusik und die Literatur der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter dem Gesetz des Gruppentakts. Die Schranken des Taktstrichs sind die Gesetzgeber der Taktmetrik und Akzentuierung. Es ist das gleiche Bild wie in der vorangehenden Epoche: der Takt bringt eine Zusammenfassung von Notenwerten, deren Zahl und Dauer durch die Vorzeichnung bestimmt wird. Solcher Takte kann es nach dem Gesetz der zwei- oder dreiteiligen Notendauer eine unabsehbare Reihe geben. Doch wird ihre Zahl durch die Aufnahmefähigkeit unseres Gehörs begrenzt. Wir

können Gruppentakte, deren Ausdehnung etwa  $1\frac{6}{4}$  oder  $1\frac{2}{2}$  in gemäßigter Bewegung umfaßt, nicht als eine Einheit auffassen, wir werden stets Unterteilungen in kleinere Taktgruppen vornehmen, je nachdem Akzentuierung oder Harmonie einen Anhalt geben. Alle Taktarten gehen deshalb auf wenige Haupttypen mit ihren Unterabteilungen zurück. Ihre Zahl wird von den Theoretikern des 18. Jahrhunderts in folgender Tafel angegeben:  $\frac{2}{1}$ ,  $\frac{2}{2}$ ,  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ;  $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{16}$ ;  $\frac{6}{1}$ ,  $\frac{6}{2}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{6}{16}$ ;  $\frac{9}{1}$ ,  $\frac{9}{2}$ ,  $\frac{9}{4}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{9}{16}$ ;  $1\frac{2}{1}$ ,  $1\frac{2}{2}$ ,  $1\frac{2}{4}$ ,  $1\frac{2}{8}$ ,  $1\frac{2}{16}$ <sup>1</sup>. Die obere Zahl zeigt die Quantität an, »wieviel nemlich Noten aufm Tact gehen«, die untere die Qualität, »was... für Noten es seyn«<sup>2</sup>. Die Grenzen der Taktarten sind durch die Notenwerte (Ganze, Halbe, Viertel, Achtel usw.) und durch ihre Zusammenfassung in Gruppen von 2, 3, 4 bis zu 12 Einheiten oder Taktglieder gezogen. In der Praxis kommen noch anders formulierte Takte vor, z. B. der  $\frac{1}{4}$ -, der  $\frac{24}{32}$ -Takt oder die Fünftakter, mit denen schon Adolphati, Telemann und Kirnberger Versuche aufgestellt haben<sup>3</sup>, oder auch Zeichen wie  $\frac{8}{12}$ ,  $\frac{4}{3}$  und ähnliche, die auf die Taktinversion zurückgehen<sup>4</sup>. Die gebräuchlichsten Taktarten bleiben aber auch im 18. Jahrhundert der  $\frac{2}{2}$ -Takt,  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{12}{4}$ ,  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{12}{16}$ ,  $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{9}{4}$ ,  $\frac{9}{16}$ <sup>5</sup>. Ihre Ableitung ist verschieden; bald werden zwei Grundformen, bald wieder vier gegeben. Man kann folgende Gruppierungen verfolgen:

1. Gerade und ungerade Takte (Proportientakte), Ordinar- und Tripeltakte, äquale und inäquale, spondäische und trochäische<sup>6</sup>. Werden die großen Tripeltakte ( $\frac{3}{1}$ ) in Unterabteilungen

<sup>1</sup> Vgl. Joh. Peter Sperling, *Porta musica*, das ist: Eingang zur Music. Görlitz und Leipzig 1708, II, Kap. II.

<sup>2</sup> Sperling, *Principia musicae*. Budissin 1705, Kap. IV. Die gleiche Lehre bei allen Theoretikern.

<sup>3</sup> Vgl. Rousseau, *Dictionnaire de musique*. 1768. Art.: »Mesure«. Er weist auf die Arie »se la sorte mi condanna« aus der Oper Ariana von Le Sieur Adolphati hin, die im Fünftakt geschrieben ist. In Sulzers »Allgemeiner Theorie der schönen Künste« werden von J. A. P. Schulz Telemannsche Chöre im Fünftakt erwähnt (Art.: »Tact«). Kirnberger notiert das letzte Stück seiner »Lieder mit Melodien« 1762 (Das »Liebesband«) im  $\frac{5}{4}$ - und  $\frac{5}{2}$ -Takt.

<sup>4</sup> S. o., S. 76.

<sup>5</sup> Zur Aufstellung der Takttheorie sind die im weiteren Verlauf der Arbeit zitierten Quellen benutzt worden. Eine Aufzählung muß hier aus Raumrücksichten unterbleiben.

<sup>6</sup> Zaccaria Tevo, a. a. O. II, 18. Sperling, *Porta mus.* II, 1. Matheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, 1713, I. Kap. III, vgl. *Critica musica* I, S. 38f. Münster, *Musices Instructio* 1748 (3. Aufl. § 5f.). Scheibe, *Über die musikalische Composition* 1773, Kap. V u. v. a.

aufgelöst, so können  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{12}{4}$  und  $\frac{12}{8}$  auch als Tripel-takte — spondäische Tripel — angesehen werden<sup>1</sup>. Diese Teilung in gerade und ungerade oder gleiche und ungleiche Takte schließt an die im vorigen Kapitel gegebene Takttheorie unmittelbar an.

2. Die Abteilung in zwei-, dreigliedrige und zusammengesetzte Takte, die besonders bei den Franzosen gebräuchlich ist. Lambert (1702) gibt als erste Klasse: C, C, 2,  $\frac{4}{8}$ , als zweite:  $\frac{3}{2}$ , 3,  $\frac{3}{8}$ , ( $\frac{9}{4}$ ,  $\frac{9}{8}$ ), als dritte:  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ , ( $\frac{12}{4}$ ,  $\frac{12}{8}$ )<sup>2</sup>. Démostz (1728) gruppiert die Takte: à 2 ( $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{4}{8}$ ,  $\frac{4}{16}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{6}{16}$ ); à 3 ( $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{16}$ ,  $\frac{9}{4}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{9}{16}$ ); à 4 ( $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{12}{4}$ ,  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{12}{16}$ )<sup>3</sup>. Die gleiche Teilung kennen Dard (1769)<sup>4</sup> und Corrette (1782)<sup>5</sup>. Wichtig ist an dieser französischen Takttheorie die Gleichberechtigung des zweiteiligen und zusammengesetzten Takts.

3. Die Teilung in gerade zwei- und dreigliederige und in ungerade zwei- und dreigliederige Takte. Die geraden zweigliederigen sind nach Marpurg:  $\frac{2}{2}$ ,  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ , die ungeraden zweigliederigen:  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ , was aus der alten trochäischen Taktführung verständlich wird. Die geraden dreigliederigen Takte sind  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ , die ungeraden  $\frac{9}{4}$ ,  $\frac{9}{8}$ <sup>6</sup>. Die gleiche Aufstellung bringt Kalkbrenner<sup>7</sup>.

4. Einfache und zusammengesetzte Taktarten. Meinradus Spieß unterscheidet *Triplae simplices et compositae*<sup>8</sup>. Brossard bringt Tafeln über *Triples simples* ( $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$  usw.), *Triples composez* ( $\frac{9}{1}$ ,  $\frac{9}{2}$ ,  $\frac{9}{4}$  usw.), *Triples sestuples ou binaires* ( $\frac{6}{1}$ ,  $\frac{6}{2}$  usw.) und *Triples dosduples ou à quatre temps* ( $\frac{12}{1}$ ,  $\frac{12}{2}$  usw.)<sup>9</sup>. Im

<sup>1</sup> Fuhrmann, Musicalischer Trichter 1706. S. 48. Vgl. Ernst Wilh. Wolf, Musikalischer Unterricht 1788. Taktlehre, S. 23 u. a.

<sup>2</sup> Les principes du clavecin, Paris 1702. S. 23. Die eingeklammerten Takte im Nachtrag, S. 65.

<sup>3</sup> M. \*\*\* Prêtre (Démostz de la Salle), Méthode de musique selon un nouveau système, Paris 1728, S. 150 f.

<sup>4</sup> Dard, Nouveaux Principes de Musique, Paris (1769) S. 8.

<sup>5</sup> Mich. Corrette, Le parfait maître à chanter, nouv. édition. 1782(?) Kap. VIII. Loulié (Éléments ou Principes de Musique, Amsterdam 1698, S. 34f.) gibt eine andere Theorie; er gruppiert nach zwei-, drei-, vier-, sechs-, neun- und zwölfzeitigen Takten.

<sup>6</sup> Fr. Wilh. Marpurg, Anleitung zur Musik überhaupt, Berlin 1763, S. 70. Vgl. Kritische Briefe über die Tonkunst I, S. 123. 61. und 62. Brief und II, 67. Brief. S. 22.

<sup>7</sup> Christ. Kalkbrenner, Theorie der Tonkunst, Berlin 1789. Vgl. Hiller, Anweisung zum musikal. richtigen Gesange 1774, VIII § 12.

<sup>8</sup> Tractatus musicus, Augspurg 1745, S. 79.

<sup>9</sup> Seb. de Brossard, Dictionnaire de Musique, 2. edit. Paris 1705. Artikel: Tripola.

Chemnitzer Musiklexikon werden *Triplae simplices, compositae et mixtae* erwähnt<sup>1</sup>. Türk gibt als Grundform den geraden und ungeraden Takt und unterscheidet in jeder Klasse einfache und zusammengesetzte Takte<sup>2</sup>.

Alle diese Theorien haben einen gemeinsamen Ausgangspunkt: den einfachen geraden und ungeraden Takt. Seine Vorzeichnung ist die gleiche wie in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts. Doch sind die alten Reste der Mensuralnotation, die Prolationspunkte und Perfektionskreise, mit denen sich die Renaissancezeit noch schleppte, vollständig verschwunden. Man findet die noch heute gebräuchlichen Zeichen oder auch einfache Zahlen wie 2 und 3. Die 2 oder  $\text{♩}$  ersetzt in der französischen Ouver-türenliteratur das *alla Breve*-Zeichen. Sperling sagt dazu: 2 bedeutet zwar einen Ordinar-Tact, welcher 4 Viertel in sich hat, »es wird aber solcher Tact sehr geschwind tractiret / also / dass zwey dergleichen Tacte fast nur so lange dauern als sonsten einer; diese . . . Manier oder Species des Tacts ist von denen Frantzosen zu uns kommen / und wird solcher in Ouverturen, Bourrées etc. gebraucht«<sup>3</sup>. Bei Vorzeichnung einer 3 muß der Takt aus den Noten bestimmt werden, aus den zwischen zwei Taktstrichen stehenden Werten. Die Zeichen  $\text{C}$  und  $\text{C}$ , die im Renaissancezeitalter unterschiedlos angewandt werden, gelten im 18. Jahrhundert wieder als Vorzeichen für die Taktbewegung.  $\text{C}$  »bedeutet eine langsame / gravitatische / gleiche Mensur, Tact, Proportion oder Eintheilung«,  $\text{C}$  einen Takt der »noch so geschwind« gegeben werden soll<sup>4</sup>. Die Regel bleibt für das 18. Jahrhundert Gesetz und ist in dieser Form noch in unserer Zeit gültig. Die gesamte Taktordnung gleicht der modernen Theorie. Brüche,

<sup>1</sup> Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon. Chemnitz, bey Joh. Christ. und Joh. Dav. Stösseln, 1737. Artikel: Tact.

<sup>2</sup> Dan. Gottl. Türk, Klavierschule, Leipzig und Halle 1789, S. 89f., vgl. auch S. 94.

<sup>3</sup> Sperling, *Porta mus.* II, 1. Vgl. Friedr. Ehrh. Niedt, *Musicalisches A—B—C*. Hamburg 1708, Kap. IX, S. 21: 2, *alla Breve* ist »bey den Frantzosen in ihren Ouverturen« sehr beliebt. Ferner Niedt, *Musicalische Handleitung*, Hamburg 1700, I, IV, Mattheson, *Neu eröffnetes Orchestre I*. Kap. III u. v. a. Vgl. die Partiturdrukke der Lullyschen Opern.

<sup>4</sup> Carissimi, *Ars cantandi*, S. 14 f. Joannes Baptista Samber, *Manuductio ad Organum*, Salzburg 1704, S. 9:  $\text{C}$  bedeutet — »ein langsames und gravitatisch Gesang« —  $\text{C}$  geht noch einmal so schnell. In kontrapunktischen Stücken deutet das  $\text{C}$  nach Samber auf einen hurtigen Gesang, während  $\text{C}$  als *Proportio dupla* gilt: Allen Noten ist die Hälfte des Wertes entzogen, statt einer ganzen Note kommen zwei auf den Takt.

ganze Zahlen und die Taktzeichen  $\text{C}$  und  $\text{C}$  geben Aufschluß über Anzahl und Wert der in einem Gruppentakt vereinten Noten. Zählzeiten sind im alla Breve die Halben, in den übrigen Takten Viertel, Achtel usw. Rhythmik und Notation zeigen das moderne Aussehen.

Die Verteilung der Noten auf Nieder- und Aufschlag lehren die an der alten Theorie festhaltenden Theoretiker nach dem bekannten Schema der gleichen und ungleichen Takteile. Gerade Takte werden in Hälften geteilt, ungerade in ungleiche Teile, nach dieser Form:

im $\frac{2}{4}$ gehört	1 Viertel zum Niederschlag,	1 zum Aufschlag.
» $\frac{2}{2}$	» 1 Halbe	» » 1 » »
» $\frac{4}{4}$ gehören	2 Viertel	» » 2 » »
» $\frac{6}{4}$	» 3 Viertel	» » 3 » »
» $\frac{6}{8}$	» 3 Achtel	» » 3 » »
» $\frac{12}{4}$	» 6 Viertel	» » 6 » »
» $\frac{12}{8}$	» 6 Achtel	» » 6 » »
» $\frac{3}{1}$	» 2 Ganze	» » 1 » »
» $\frac{3}{2}$	» 2 Halbe	» » 1 » »
» $\frac{3}{4}$	» 2 Viertel	» » 1 » »
» $\frac{9}{8}$	» 6 Achtel	» » 3 » »
» $\frac{9}{4}$	» 6 Viertel	» » 3 » »

Diese Takteinteilung lehrt neben vielen anderen Musikern der sonst so reformatorisch gesonnene Mattheson<sup>1</sup>. Er nahm in seiner Taktlehre die alte Theorie mit in die Neuzeit, zitierte Stephan Vanneo und Agostino Pisa und bewies den Musikern, daß kein Takt in der Welt mehr als zwei Teile haben kann<sup>2</sup>. Seine Beweisführung richtete sich gegen die Theoretiker, die dem Tripeltakt drei Teile zuerkannten, und gegen die Praktiker, die von der alten Taktiermethode nichts mehr wissen wollten. Mattheson blieb in diesen Fragen rückständig. Er sah nicht, daß die von vielen Musikern aufgestellten neuen Taktierformen eine Forderung der Zeit geworden waren, daß Vanneo und auch Pisa andere rhythmische Verhältnisse berücksichtigten als die Theoretiker und Praktiker seiner Zeit.

Die neue Richtung, gegen die Mattheson auftrat, macht sich in der theoretischen Literatur schon in der zweiten Hälfte des

<sup>1</sup> Mattheson, *Critica musica* I, S. 38f., und Neu eröffnet. *Orch. a. a. O.*  
Vgl. N i e d t, *Mus. A—B—C*. Kap. IX. Münster, a. a. O. § 12 u. v. a.

<sup>2</sup> *Crit. mus. a. a. O.*

17. Jahrhunderts bemerkbar, in einer Zeit, wo die Taktstrichabgrenzung in den Vokalstimmen zur Regel wird und der Gruppen-takt auch auf die Chorliteratur übergreift. Man kam bei Choraufführungen nicht mehr mit der alten Taktierform aus. Einmal war der Taktumfang durch das Vorherrschen der kleineren Notenwerte so groß geworden, daß sich ein einzelner Gruppentakt, der etwa nur Sechzehntel umfaßte, nicht durch einmaliges Senken und Heben der taktierenden Hand angeben ließ, und dann war auch dem gleichmäßigen Taktschlag die Direktion nach dem Affekt des Stückes gefolgt: man modifizierte das Tempo. Bei der Klavierdirektion gab es hier keine Schwierigkeiten. Der Kapellmeister konnte überall die rhythmische Struktur des Notenbildes, die Aufhaltung und Beschleunigung des Tempos durch Mitspielen der Hauptakzente angeben. Sobald er aber den Takt schlug, reichte dafür die Markierung durch einmaliges Nieder- und Aufschlagen in den großen langsamen Takten nicht aus. Die einzelnen Taktteile mußten ausgeschlagen werden, wenn die Musiker exakt zusammenspielen sollten. Musiker wie Johann Caspar Printz (1678)<sup>1</sup> und Retzel (1698)<sup>2</sup> sprechen daher von einem Abteilen des Taktes in gleiche Teile, von einem Taktieren des geraden Taktes in vier Unterteilungen. Daß hiermit eine Direktion gemeint ist, die neben den alten Taktbewegungen auch Seitenschläge oder wiederholte Nieder- und Aufschläge anwendet, wird von italienischen, französischen und deutschen Musikern bezeugt. Ihre Ausführungen, die in den Hauptpunkten übereinstimmen, werden am besten nach den einzelnen Ländern besprochen, denn die Aufstellung der modernen Taktfiguren ist nicht mit einem Schläge erreicht. Die Entwicklung führt von Italien nach Frankreich und zuletzt nach Deutschland.

Aus Italien haben wir bereits im Jahre 1672 eine Nachricht, die beweist, daß man mit der alten Taktierform nicht mehr auskam. Lorenzo Penna gibt in den »albori musicali«<sup>3</sup> folgende Takttheorie: Der Takt besteht aus Niederschlagen und Aufschlagen der Hand und hat vier oder drei Teile. Der erste Teil im Viervierteltakt wird durch den Niederschlag bezeichnet, der zweite durch ein mäßiges Heben der Hand, die man ein wenig wiegen läßt (un

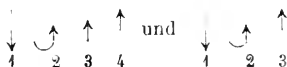
<sup>1</sup> Mus. mod. I, § 33: Der Dirigent soll »den Tact in gehörige gleiche Theil gantz just« abteilen.

<sup>2</sup> A. a. O. These XIII: [musici] in quatuor partes aequales hunc tactum distinguere . . . solent.

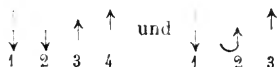
<sup>3</sup> Lor. Penna, Li primi albori musicali, Bologna 1672.



poco ondeggiando), der dritte kommt auf den Aufschlag, der vierte auf das völlige Heben der Hand, auf das Anhalten im Aufschlagen. Im Tripeltakt kommt der erste Teil auf den Niederschlag, der zweite auf das Wiegen der Hand, der dritte auf den Aufschlag<sup>1</sup>. Das Ondeggiare erklärt Brossard in seinem Musiklexikon als ein wellenförmiges Bewegen der Hand: »Ondeggiando la mano heißt das Umwenden der Hand beim Taktschlagen nach dem Niederschlag, um den zweiten oder dritten Taktteil zu markieren, bevor man wieder aufschlägt oder den Takt beendet«<sup>2</sup>. Die Pennaschen Taktfiguren würden so aussehen:



Zaccaria Tevo (1706) gibt sie in ähnlicher Form:<sup>3</sup>



Dies wiederholte Nieder- und Aufschlagen ist für die gesamte Gruppentaktdirektion charakteristisch. Es ist die einfachste und aus dem alten Schema des Taktschlagens sich natürlich ergebende Methode. Wir werden sehen, daß sie sich in allen Ländern als die ältere Taktierform des Gruppentakts nachweisen läßt.

Die »Principii di musica« aus dem Jahre 1708 stellen die bekannten Formen des wiederholten Nieder- und Aufschlages auf: beim Viertakt zwei Taktteile nieder, zwei auf; beim Dreitakt

<sup>1</sup> A. a. O. Kap. 15: Hà la Battuta quattro parti, la prima è battere, e la seconda è fermare in giù, la terza è alzare, e la quarta è fermare in sù; Nelle Note nere spiccano benissimo questo quattro parti di Battuta, perche la prima è nel percuotere, la seconda è nel levare un poco ondeggiando la mano, la terza è nell' alzata, e la quarta è nel fermare in sù. Nella Tripola si fanno trè parti di Battuta, una nel percuotere, la seconda nel levare ondeggiando, e la terza nel fermare in sù.

<sup>2</sup> Brossard, Dictionaire, Art. Ondeggiare: C'est proprement détourner la main en battant la mesure, après l'avoir baissée, afin de former un second ou troisième temps avant que de la lever tout à fait, ou terminer la mesure.

<sup>3</sup> Il Musico testore, Venezia 1706, II, 18: la battuta d'egualità hà quattro parti; la prima è il battere; la seconda il fermarsi all' in giù; la terza nell' alzar della mano; e la quarta in fermarsi all' in sù. Nelle Triple si formano trè parti; la prima è nel percuotere; la seconda nel levare ondeggiando; el la terza nel fermarsi in sù. Nelle Sestuple si formano sei tempi, tre nell battere, e levare, e altri tre nell' alzare, e fermarsi in sù.

zwei nieder, einer auf<sup>1</sup>. Ebenso erklärt Tessarini (1741)<sup>2</sup> das Taktieren. Die Taktteile werden also beim Taktieren ausgeschlagen, und zwar werden die Hauptzeiten in der alten Form dirigiert, während die anderen durch nochmaliges Senken und Heben der Hand gegeben werden. Diese Taktierform hat sich in Italien bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gehalten. Rousseau sagt in seinem Dictionnaire, daß die Italiener die ersten beiden Zeiten des Dreitakts niederschlagen und die dritte auf den Aufschlag nehmen, und daß sie beim Viertakt die ersten beiden Zeiten nieder-, die andern beiden nach oben schlagen, eine Form, die in Frankreich in dieser Zeit nicht mehr gebräuchlich war<sup>3</sup>. Selbst Lorenzoni (1779) hebt noch den Unterschied zwischen französischer und italienischer Taktiermethode hervor<sup>4</sup>, so daß man das wiederholte Auf- und Niederschlagen als spezifisch italienische Taktierform ansehen kann.

Die französischen Musiker gehen zur gleichen Zeit wie die Italiener auf eine Umänderung der alten Dirigierformen aus. Die bewegte und vielgestaltige Rhythmik ihrer Ballett- und Tanzmusik, der Ouvertüren und Opern erforderte von vornherein eine exakte, rhythmisch genaue Direktion. Wir wissen auch, daß gerade in der französischen Oper nicht nach italienischem Muster vom Cembalo aus dirigiert wurde, sondern mit einem Taktstock. Lully hat sich bekanntlich bei dieser Direktion mit einem langen

---

<sup>1</sup> Principii di mus. (am Schluß: Venezia 1708, Appresso Anton. Bortoli): La Battuta è un abbassare, ed alzar della mano, la quale comincia in terra, e finisce in aria, e si divide in quattro parti, due in terra, e due in aria. —  $\frac{3}{1}$  . . . si batte in tre terzi, due in terra ed uno in aria.

<sup>2</sup> Carlo Tessarini, Gramatica di Musica, 1741: Tempi della Musica, avvertendo che quelli che saranno composti di 4 Tempi anderanno battuti, due in battere, e l'altri due in levare; quelli di 3 Tempi, due in battere, e l'altro in levare; quelli di 2 Tempi uno in battere, e l'altro in levare.

<sup>3</sup> Rousseau, Dictionnaire de musique, Art. Frappé: Les Italiens frappent les deux premiers de la mesure à trois, et levent le troisième, ils frappent de même les deux premiers de la mesure à quatre, et levent les deux autres. Ces mouvemens sont plus simples et semblent plus commodes [que les mouvemens des musiciens Français]. Vgl. auch Art. Battre la mesure: Les Musiciens Français ne battent pas la Mesure comme les Italiens. Ceux-ci, dans la Mesure à quatre tems frappent successivement les deux premiers tems et levent les deux autres . . . etc.

<sup>4</sup> Antonio Lorenzoni, Saggio per ben sonare il Flauto traverso, Vicenza 1779, S. 46 Anm.: J Francesi non battono la misura come noi Italiani. S. weiter unten S. 136 Anm. 2.

Stock eine Verletzung am Fuß zugezogen, an deren Folgen er starb<sup>1</sup>. Seine Nachfolger an der französischen Oper, die sich gleichfalls eines Taktstocks bedienten<sup>2</sup> und wohl auch hin und wieder damit aufschlugen, um den wenig leistungskräftigen Chor im rechten Tempo zu halten, wurden gerade dieser hörbaren Taktstockdirektion wegen von Kritikern und Schriftstellern scharf mitgenommen, so daß der Kampf zwischen Nationaloper und italienischer Oper auch auf die Direktionspraxis übergriff. Grimm nannte den Kapellmeister der französischen Oper einen Holzhacker<sup>3</sup>, Rousseau wurde noch ausfallender, und andere Schriftsteller schlossen sich an<sup>4</sup>. Selbst die deutschen Musiker spotteten,

<sup>1</sup> Histoire du théâtre de l'académie royale de musique en France, 2. Edit. Paris 1757, I, S. 55.

<sup>2</sup> Rousseau, a. a. O., Art. Bâton de mesure: [Il] est un Bâton fort court, ou même un rouleau de papier dont le maître de musique se sert dans un Concert pour régler le mouvement et marquer la mesure et le tems. A l'Opéra de Paris il n'est pas question d'un rouleau de papier, mais d'un bon gros Bâton de bois bien dur, dont le maître frappe avec force pour être entendu de loin. Vgl. auch die weiterhin zitierten Quellen.

<sup>3</sup> Le petit prophète de Boehmischbroda, s. l. 1753. Kap. IV: Le Bucheron.

<sup>4</sup> Rousseau, a. a. O., Batre la mesure: Combien les oreilles ne sont-elles pas choquées à l'Opéra de Paris du bruit désagréable et continuel que fait, avec son bâton, celui qui bat la Mesure, et que le petit Prophète compare plaisamment à un Bucheron qui coupe du bois! Mais c'est un mal inévitable; sans ce bruit on ne pourroit sentir la Mesure; la Musique par elle-même ne la marque pas: aussi les Étrangers n'apperçoivent-ils point le Mouvement de nos Airs... L'Opéra de Paris est le seul théâtre de l'Europe où l'on batte la Mesure sans la suivre; partout ailleurs on la suit sans la battre. Vgl. auch Art. Orchestre: Le bruit insupportable de son bâton qui couvre et amortit tout l'effet de la Symphonie. — A n g e G o u d a r schreibt im »Le Brigandage de la musique italienne« (1777, S. 119): Il serait tems, pour me servir de l'expression d'un auteur, de nous défaire de ce bûcheron qui fend nos opéra d'un bout à l'autre. Ces coups redoublés de l'homme au bâton placé devant l'orchestre, étourdissent le spectateur sans le mettre en mesure. Cette maniere d'interrompre l'harmonie par un bruit sourd, vient de loin. Vgl. die Übersetzung der Stelle in C r a m e r s Magazin der Musik I, S. 436 f. S. auch G r e t r y, Mémoires ou Essai sur la Musique, Paris 1789, I, S. 49f.; Castil Blaze, De l'Opéra en France, Paris 1820, I, S. 444 f.; Hect. Berlioz, Les Soirées de l'Orchestre, Paris 1852, S. 137 f. u. a. Ein Parteimann der französischen Oper sagt in dem »Lettre sur le mechanisme de l'opéra italien« (Naples et se vend à Paris 1756, S. 61 f.): Vous avez, sans doute, entendu parler plus d'une fois de la vanité des Italiens, de ce qu'on ne bat pas la mesure à leur Opéra, comme au nôtre; c'est, dit on, parce que leurs Acteurs sont Musiciens, et que les nôtres ne le sont pas... On ne bat pas la mesure à l'Opéra en Italie, cela est vrai; mais le premier Violon y supplée d'une maniere quelquefois aussi désagréable; et il la bat avec le pied, il se démène comme un possédé et soutient l'Orchestre par des coups d'Archet si frappés, qu'on les distingue du fond de la Salle... etc.

die wahrlich wenig Grund dazu hatten<sup>1</sup>. In Deutschland wurden nur wenige Choropern aufgeführt, meist gab man italienische Opern, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts überhaupt keine Chöre hatten oder höchstens ein paar kleine Sätze, die zur Not von den Solisten oder von Schülern (wie in Dresden) übernommen werden konnten. Im französischen Musikdrama waren aber Chöre und Tanzszenen Hauptfaktoren der Oper. Eine hörbare Direktion ist hier eher verständlich als in der italienischen Oper, die sich vom Klavier aus ohne große Mühe dirigieren ließ. In Frankreich ist man auch im 18. Jahrhundert bei der Taktstockdirektion geblieben. Nur einmal, im Jahre 1762, wurde der Versuch gemacht, nach italienischer Manier zu dirigieren. Die Parteiländer der Italiener waren begeistert, andere Musiker protestierten. Der Versuch war indes nur von kurzer Dauer, man kehrte bald zur altbewährten Lullyschen Direktion zurück<sup>2</sup>.

Lully hat jedenfalls bei seiner Leitung nur die Chorszenen, die Instrumental- und Balletstücke, vielleicht auch die begleiteten Arien mit dem Taktstock dirigiert. Die übrigen, nur vom Continuo gestützten Sätze wird er vom Klavier aus geführt haben, wenn nicht ein besonderer Akkompagnist die Begleitung übernommen hatte. Die Rhythmik der altfranzösischen Oper ist so vielgestaltig und abwechslungsreich, daß die Dirigenten bei der Taktstockleitung kaum mit der alten Taktierform auskommen konnten; oft wechselt der Rhythmus von Takt zu Takt, es werden Drei- oder Sechstakter in einen geraden Takt eingeschaltet, oder es folgt einem längeren Stück im  $\frac{4}{4}$ -Takt ein einzelner  $\frac{6}{4}$ -Rhythmus und dann der Schlußtakt; ein Effekt, der nur dann sicher zur Wiedergabe kommen kann, wenn der Kapellmeister die Akzente genau markiert und der Continuospieler sich nach seiner Angabe richtet<sup>3</sup>. Bei solchen rhythmischen Veränderungen konnte

<sup>1</sup> Quantz, Autobiographie in Marpurgs hist. krit. Beyträgen I, S. 238: »Das [Pariser] Orchester war damals [im Jahre 1726] schlecht und spielte mehr nach dem Gehör und Gedächtniss, welches der mit einem großen Stocke vorgeschlagene Tact, in Ordnung halten mußte, als nach den Noten.« Vgl. auch J. Ad. Hiller, Anweisung zum musikalisch-richtig. Gesange, 1774, V, 8: Wenn man ... in französischen Orchestern gar einen hölzernen Stock nimmt, um sich bei jedem Tactstriche damit hören zu lassen, so ist das nicht die beste Art . . . . .

<sup>2</sup> Vgl. Michel Brenet, Les Concerts en France (Paris 1900, S. 272f.), Konzerte der Direktoren Dauvergne und Gavinié.

<sup>3</sup> Vgl. in Lullys Roland (Part. Ballard, 1685) den Schluß der Ouvertüre mit der Bemerkung, daß der Continuospieler im Schlußtakt die ganze Note in

ein einmaliges Senken und Heben des Taktstocks zur Bezeichnung größerer Takte und ihrer Unterteile nicht genügen. Die einzelnen Taktzeiten mußten durch wiederholtes Auf- und Niederschlagen oder durch Seitenbewegungen angegeben werden. Diese Methode haben die Franzosen im 17. Jahrhundert befolgt, und schon an der Jahrhundertwende sind von ihnen die Prinzipien der Taktierbewegung gefunden, die bis zum heutigen Tage gültig geblieben sind.

Unter den französischen Theoretikern bringt Étienne Loulié, maître de musique à Paris, wohl als erster eine ausführliche Direktionsanleitung. Er schließt in seinen *Elements ou Principes de Musique*<sup>1</sup> an die italienische Praxis an und stellt an die Spitze seiner Ausführungen den Satz, daß es beim Taktieren einen ersten und zweiten Niederschlag (*frapper*) und einen ersten und zweiten Aufschlag (*lever*) gibt<sup>2</sup>. Die Verteilung dieser Taktschläge richtet sich nach Taktart und Tempo.

In den zweizeitigen Takten (2, C,  $\frac{2}{4}$ ) ist nach Loulié nur eine Taktierform möglich, ein Niederschlag, ein Aufschlag:  $\downarrow \uparrow$ .

Beim Dreitakt ( $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{16}$ ) gibt es drei verschiedene Taktierformen:

1. Zwei Niederschläge, ein Aufschlag für die langsamen Tempi  
oder  $\downarrow \downarrow \uparrow^3$   
1. 2. 3.

2. Ein Niederschlag, der 2 Zeiten gilt, ein Aufschlag für schnellere Tempi (alte Taktierform)  $\downarrow \uparrow$   
1. 2. 3.

3. Ein Niederschlag, der 3 Zeiten gilt, ein Aufschlag für sehr schnelle Tempi  $\downarrow \swarrow \downarrow$   
1. 2. 3. 1. 2. 3.

Die Viertakter sind nach einer einzigen Form zu dirigieren:

Zwei Nieder-, zwei Aufschläge:  $\downarrow \downarrow \uparrow \uparrow$ , doch wird der schnelle Vierachteltakt stets zweizeitig taktiert.

Die sechszeitigen Takte haben verschiedene Taktfiguren.

1. für langsame Tempi: 1 Niederschlag (2 Zeiten), ein zweiter Niederschlag (1 Zeit), ein Aufschlag (2 Zeiten) und ein zweiter Aufschlag (1 Zeit) oder:  $\downarrow \downarrow \uparrow \uparrow$   
1. 2. 3. 4. 5. 6.

eine Halbe und zwei Viertel auflösen soll, um für das folgende Prelude Ton [und Takt] anzugeben.

<sup>1</sup> Amsterdam 1698, S. 34f.

<sup>2</sup> Il y a deux Frappers: 1. Frapper, 2. Frapper. Il y a deux Levers: 1. Lever, 2. Lever.

<sup>3</sup> Die Pfeile sind von mir zugefügt.

2. Für schnelle Tempi: 1 Niederschlag (3 Zeiten), 1 Aufschlag (3 Zeiten):  $\downarrow$  1. 2. 3.  $\uparrow$  4. 5. 6.<sup>1</sup>

Schüler können die Sechstakter auch nach der Dreitaktfigur taktieren, indem sie in jedem Takt zwei Dreitakte dirigieren.

Die neunzeitigen Takte werden nach einer Manier taktiert:

Ein Niederschlag (3 Zeiten), ein zweiter Niederschlag (3 Zeiten), ein Aufschlag (3 Zeiten):  $\downarrow$  1. 2. 3.  $\downarrow$  4. 5. 6.  $\uparrow$  7. 8. 9.

Auch hier kann man drei Dreitaktfiguren in jedem Takt angeben.

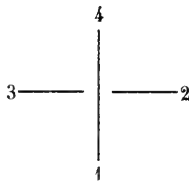
Der zwölfzeitige Takt hat nur eine Taktierform: ein Niederschlag (3 Zeiten), ein zweiter Niederschlag (3 Zeiten), ein Aufschlag (3 Zeiten), ein zweiter Aufschlag (3 Zeiten) oder:  $\downarrow$  1. 2. 3.  $\downarrow$  4. 5. 6.  $\uparrow$  7. 8. 9.  $\uparrow$  10. 11. 12.

Loulié's Taktfiguren sind im Prinzip die gleichen wie die italienischen. Er geht ausführlicher auf die Praxis ein, weil das Taktieren in Frankreich eine größere Rolle spielt als in anderen Ländern. Während in Italien und Deutschland Opern und Instrumentalkonzerte vom Klavier aus dirigiert werden<sup>2</sup>, ist in Frankreich auch bei diesen Musikformen ein Taktschläger tätig.

Die gegebenen französischen Taktfiguren bringen noch keine neuen Ideen. Loulié's Theorie zeigt ebenso wie die Definition Brossards über das »Ondeggiare« den Einfluß der Italiener. Aber schon aus dem Jahre 1702 haben wir ein Buch, das die Gruppentaktdirektion wohl zum ersten Male in Frankreich nach modernen Grundsätzen formuliert: die Klavierschule von Saint-Lambert, die unter dem Titel »Les principes du clavecin« bei Christophe Ballard in Paris erschien. Lambert bietet in seinem Klavierbuch die Direktionsformen mit einer Ausführlichkeit, die kein Musiker der vorangehenden Jahre erreicht hat. Er beginnt seine Lehre vom Taktschlagen mit dem vierzeitigen Takt und läßt dann die Taktierform des zwei- und dreiteiligen Takts folgen. Der Viertakt muß nach Lambert vierzeitig geschlagen werden. Die erste Taktzeit kommt auf den Niederschlag. Man senkt die Hand oder läßt sie in die Linke schlagen. Bei der zweiten Taktzeit führt man die Hand nach rechts (!), bei der dritten nach links und bei der vierten nach oben. Man zeigt beim Dirigieren diese Figur:

<sup>1</sup> Vgl. Tevo, a. a. O. zitiert S. 123, Anm. 3.

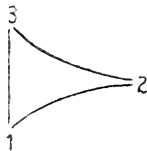
<sup>2</sup> S. o. französische Taktstockdirektion. Rousseau u. a., auch weiter unten: Unterscheidung der Kirchenmusik- und Operndirektion in Deutschland, S. 154 f.



Die Handbewegungen müssen gleichmäßig ausgeführt werden, d. h. man soll nicht längere Zeit dazu gebrauchen, um von dem ersten zum zweiten oder vom dritten zum vierten Punkt zu kommen<sup>1</sup>. Der *alla Breve* (2 und  $\text{C}$ ) und der  $\frac{4}{8}$ -Takt werden zweizeitig geschlagen. Lambert gibt diese Figur:<sup>2</sup>



Im Dreitakt wird beim  $\frac{3}{2}$ -Takt, der ein langsames Tempo verlangt, nach der Figur



dirigiert. Ebenso der  $\frac{3}{4}$ - und  $\frac{3}{8}$ -Takt. Hat der letztere ein schnelles Tempo, so dirigiert man gantztaktig, man schlägt auf der ersten Achtelnote nieder und läßt die beiden anderen Achtel beim Heben der Hand spielen, ohne eine zweite oder dritte Zeit zu unterscheiden. So werden auch die Menuettänze im  $\frac{3}{4}$ -Takt dirigiert<sup>3</sup>.

Der  $\frac{6}{4}$ -Takt kann nach zwei Manieren geschlagen werden, ent-

<sup>1</sup> A. a. O. S. 17: *Aux Pièces marquées du Signe majeur, la Mesure se bat à quatre temps; c'est-à-dire, qu'il faut faire quatre mouvemens de la main, pour chaque Mesure. On les fait ordinairement de la main droite, pour la bonne grace en cette sorte. Le premier temps en baissant la main, ou en la faisant frapper dans la gauche. Le second en la portant à droit. Le troisième en la passant à gauche; Et le quatrième en la relevant, imitant par ces quatre mouvemens la Figure qu'on voit icy —. Ces quatre mouvemens doivent être égaux; c'est-à-dire, qu'il ne faut pas employer plus de temps, à passer du premier au second, que du second au troisième, du troisième au quatrième et du quatrième au premier.*

<sup>2</sup> A. a. O. S. 18.

<sup>3</sup> A. a. O. S. 19.

weder zweizeitig: drei Viertel auf, drei Viertel ab, oder dreizeitig nach der Form des schnellen  $\frac{3}{4}$ -Takts, man macht dann zwei Takte an Stelle eines einzelnen. Lamberts Notenbeispiele wären so zu bezeichnen<sup>1</sup>:



Der  $\frac{6}{8}$ -Takt wird zweizeitig dirigiert, der  $\frac{9}{4}$  und  $\frac{9}{8}$  nach der Dreitaktsfigur, der  $\frac{12}{4}$  und  $\frac{12}{8}$  nach der Viertaktsfigur. »Die Handbewegungen dürfen nicht nachlässig ausgeführt werden«, sagt Lambert, »sie müssen im Gegenteil merklich markiert und deutlich sein. Wenn sie auch in der Luft ausgeführt werden, so muß es doch so aussehen, als ob man auf etwas aufschlüge. Die Hand muß so zu sagen bei den Bewegungen tanzen und den Augen ein Bild von dem Tonfall geben, den das Ohr hören soll. Die erste Zeit jeden Taktes muß noch markierter sein als die anderen. Die Musiker nennen sie ‚Frappé‘, weil die Konzertdirigenten bei dieser Taktzeit in ihre Hand oder mit einer Papierrolle auf einen Tisch [Notenpult] zu schlagen pflegen. Man läßt so die erste Taktzeit deutlicher als die andern fühlen<sup>2</sup>.«

Lambert geht dann auf die Schwierigkeiten ein, die Augmentationspunkte und Synkopen bei der Direktion hervorrufen können, und stellt danach für den Auftakt folgende Regel auf: Wenn die Stücke mit einem halben Takt beginnen, etwa der  $\frac{4}{4}$ -Takt mit zwei Vierteln oder der  $\frac{6}{8}$  mit drei Achteln, so beginnt man beim Takt schlagen mit dem Aufschlag. Macht der Auftakt nur ein Drittel oder Viertel des Gruppentaktes aus oder noch weniger, so beginnt man erst bei der Anfangsnote des ersten vollen Taktes zu dirigieren; was vorhergeht, wird gespielt oder gesungen, während man die

<sup>1</sup> S. 16 u. 19: Quand les Notes sont distribuées dans la Mesure, de la façon que j'ay appellée première manière [1. exemple] . . . la Mesure se bat à deux temps, sur chacun desquels on met trois Noires, ou leur valeur. Mais quand les Notes sont distribuées de la façon que j'appelle seconde manière, la Mesure se bat . . . à trois temps gais, pareils à ceux du Signe Binaire, [Trinaire?] en ne mettant qu'une Noire sur chaque temps, et faisant ainsi deux Mesures d'une, puis qu'il y a six Noires dans la Mesure.

<sup>2</sup> A. a. O. S. 20.



Hand in der Luft hält, bereit, auf die erste Taktzeit niederzufallen. Allemanden, Couranten, Gigueen, Rigaudons, Bourrées bringen dafür Beispiele<sup>1</sup>.

An Ausführlichkeit und Genauigkeit läßt Lamberts Lehre vom Taktstrichen nichts zu wünschen übrig. Er ist unter den französischen Theoretikern der Bahnbrecher einer neuen Richtung. Zum ersten Male wird die italienische Taktierform weitergeführt. Es lag nahe, die Pennasche Dreitaktfigur  $\downarrow \curvearrowright \uparrow$  in die Form

$\downarrow \curvearrowright$  umzubilden und aus dieser wieder  $3 \text{---} \overset{4}{\mid} \text{---} 2$  abzuleiten.

Wann dieser Umbildungsprozeß vor sich gegangen ist, läßt sich schwer bestimmen. In Deutschland werden schon am Ende des 17. Jahrhunderts ähnliche Taktfiguren ausprobiert, und auch Lambert trägt seine Direktionsfiguren nicht als eigene Erfindung vor. Man wird annehmen können, daß die Grundzüge dieser Taktbewegungen in Frankreich schon längere Zeit neben den italienischen gebräuchlich waren. Wichtig ist, daß bei diesen Figuren in jeder einfachen Taktart nur einmal, bei der ersten Taktzeit, niedergeschlagen wird, während die übrigen Taktteile durch Seitenbewegungen angegeben werden, die an das »Ondeggiare« der Italiener erinnern.

Die Taktformen, wie sie Lambert formuliert, haben sich mit einigen Änderungen in Frankreich rasch durchgesetzt und die italienische Methode vollständig verdrängt. So gibt Montéclair in der »Nouvelle Méthode pour apprendre la Musique« (Paris, 1709) für den Zweitakt die Figur:

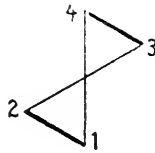
2<sup>e</sup> tems en levant  
 $\mid$   
 premier tems en frappant

für den Dreitakt:

Lever  
 $\begin{array}{c} 3 \\ \mid \\ 1 \end{array} \triangle \begin{array}{c} 2 \\ \mid \\ \text{Fraper} \end{array}$   
 Fraper

<sup>1</sup> A. a. O. S. 27.

und für den Viertakt diese Form:<sup>1</sup>



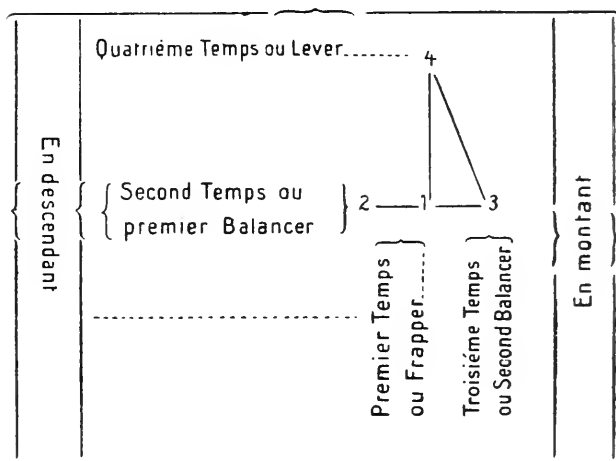
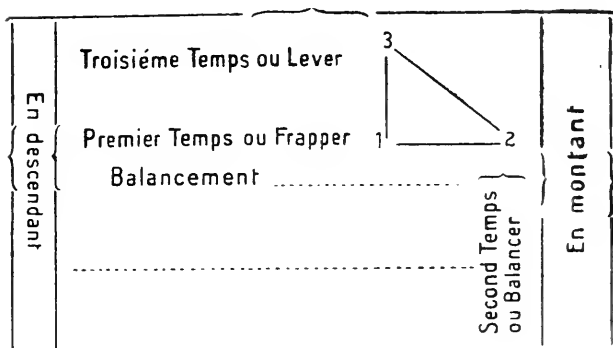
Neu ist hier das Angeben der zweiten Taktzeit im Viertakt durch eine Bewegung nach links und der dritten durch eine Bewegung nach rechts. Die noch heute gültige Direktionsform des vierteiligen Gruppentaktes ist damit gefunden. Von Monteclair an geben denn auch die französischen Theoretiker, die sich eingehender mit dem Taktschlagen beschäftigen, durchweg die modernen Taktfiguren. Dupont<sup>2</sup> (1718), der im einzelnen noch älteren Vorlagen folgt, auch für den  $\frac{3}{8}$ -Takt eine neue Figur:  $\downarrow \uparrow 2. 3.$  vorschlägt, bringt für den  $\frac{3}{4}$ - und  $\frac{4}{4}$ -Takt die Monteclairschen Formen, die auch von Démotz in seiner »Méthode de Musique selon un nouveau système« (Paris 1728) beschrieben werden<sup>3</sup>. Letzterer gruppiert die Figuren für den zwei-, drei- und vierzeitigen Takt auf drei Tafeln:

En descendant	Second Temps ou Lever	2	En montant
	Premier Temps ou Frapper	1	

<sup>1</sup> A. a. O. (1709) S. 10, 11, 14.

<sup>2</sup> Henri Bonav. Dupont, Principes de Musique, par demande et par réponse, Paris 1718, S. 16, 20 und 42.

<sup>3</sup> A. a. O. S. 151: La Mesure à trois Tems se bat en Triangle-Rectangle, son premier Temps se fait en baissant la main en ligne droite, et s'appelle Frapper; son second Temps se décrit en balançant la main de gauche à droit; et son troisième en la levant, et se nomment second, et troisième Tems. S. 152: La Mesure à quatre Tems se bat en figure d'Equerre, et Triangle-Rectangle; son premier Temps se fait en baissant la main droite en ligne d'aplomb, son second, et troisième Temps se figurent en deux Balancers, ou en ligne directe de droit à gauche, et de gauche à droit; et son quatrième Temps se décrit en levant la main.



Mit großer Gründlichkeit hat auch Choquet das Takt schlagen behandelt. Seine »Méthode pour apprendre facilement la Musique soi-même«, von der mir die Neuausgabe aus dem Jahre 1782 (Paris) vorlag, gehört zu den besten Büchern, die für Autodidakten geschrieben worden sind. In der Taktlehre, die allein 10 Kapitel umfaßt<sup>1</sup>, werden die bekannten Taktfiguren auf Seite 114/115 so aufgezeichnet:

<sup>1</sup> I. De la mesure en général. II. Mesure à quatre temps. III. Mes. à trois temps. IV. Mes. à deux temps. V. Division des mesures en général; VI. Ordre des Battements des temps. VII. Différence des mouvements dans les mesures à deux temps. VIII. Leçons pour la mesure à deux temps Graves.

Figure de la mesure  
à deux temps

B 2<sup>me</sup> temps

⋮

A 1<sup>er</sup> temps

Figure de la mesure  
à quatre temps

D 4<sup>me</sup>

2<sup>me</sup> B                      C 3<sup>me</sup>

A 1<sup>er</sup>

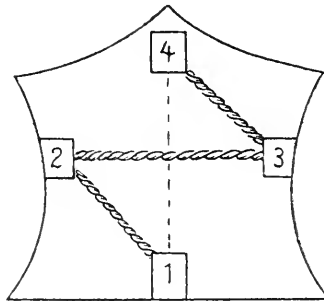
Figure de la mesure  
à trois temps

C 3<sup>me</sup>

B 2<sup>me</sup>

A 1<sup>er</sup>

Sehr hübsch ist seine Methode, das Taktieren ohne jede Hilfe zu erlernen. Er rät, ein Pendel aufzustellen und zu den Schwingungen laut zu zählen: »eins« — »zwei« usf., bis der Zweitakt vollkommen beherrscht wird. Schwieriger ist das Erlernen der Viertaktfigur. Choquet weiß auch da Hilfe. Er schlägt vor, ein etwa 48 cm hohes Brett aufzustellen und daran Spielkarten oder Blätter zu heften, auf die man die Zahlen 1, 2, 3, 4 schreibt. Ihre Anordnung und die Form des Bretts zeigt diese Figur:



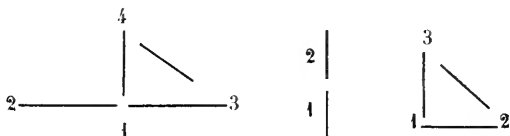
In die Mitte der Karten kann man Nägel schlagen, die mit einer Schnur oder einem Band so verbunden sind, daß die Route, die die Hand beim Taktieren nimmt, vorgezeichnet ist. Das Band führt also von 1 zu 2, 3 und 4. Man stellt das Brett auf den Tisch und taktiert danach, während man laut zählt. Ein anderes Mittel ist: man stellt einen Toilettenspiegel auf, steckt die Karten in der angegebenen Form in den Rahmen und bezeichnet den

IX. Maniere de battre la mesure à quatre temps. Moyen de se redresser en battant cette mesure. Leçons sur la mesure à quatre temps, Syncope; son explication. X. Battre la mesure à trois temps, Leçons sur la mesure à trois t mps, Gauchers; comment ils battront la mesure.

Weg der taktierenden Hand mit Kreidestrichen. Nach dieser Marschroute muß so lange taktiert werden, bis dem Lernenden die Taktfigur vollständig in Fleisch und Blut übergegangen ist<sup>1</sup>.

Wer »Linkshänder« (Gaucher) ist, kann dabei mit der linken Hand dirigieren, wie es André Campra gemacht hat<sup>2</sup>.

Die gleichen Taktfiguren wie Choquet geben Bordier<sup>3</sup> und Michel Corrette. In der Violoncellschule hat Corrette noch auf das mehrmalige Niederschlagen im Viertakt hingewiesen<sup>4</sup>, doch ist damit nur ein Taktieren mit dem Fuß während des Instrumentalspiels gemeint, nicht ein Neubeleben der italienischen Taktierform. Die erwähnte Gesangsschule Correttes gibt im Kapitel VIII klar und deutlich die Taktfiguren:



Corrette ist sich vollständig klar darüber, daß ein wiederholtes Auf- und Niederschlagen nicht ratsam ist. Er nennt die Methode, beim Taktieren mit der Hand zweimal im Viertakt niederschlagen, eine schlechte Manier, die beständig Verwirrungen hervorruft<sup>5</sup>. Die Lambert-Montclairische Taktierform ist auch weit klarer und übersichtlicher als die italienische, und es gehört schon die Brille des italienischen Parteigängers dazu, um ein wiederholtes Auf- und Niederschlagen innerhalb des einzelnen Gruppentaktes »einfacher« und »bequemer« zu nennen als die französische Direktionsweise. Rousseau, der diese Meinung in seinem Musiklexikon vertritt, zeigt sich auch hier als blinder Anhänger der italienischen Praxis<sup>6</sup>. Interessant ist aber seine Gegenüberstellung der italienischen und französischen Taktiermethode. Im Artikel »Frappé«

<sup>1</sup> A. a. O. S. 131f.

<sup>2</sup> A. a. O. S. 157/158.

<sup>3</sup> Bordier, *Nouvelle Méthode de Musique* (1760), S. 38—40.

<sup>4</sup> Mich. Corrette, *Méthode, théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le Violoncelle*, Paris (1741), S. 5. Vom Viertakt: on la peut battre deux fois; C'est à dire, Couper la mesure en deux, qui est de battre sur le 3<sup>e</sup> tems. après qu'on a frappé sur le 1<sup>er</sup>.

<sup>5</sup> Mich. Corrette, *Le parfait maître à chanter*, Kap. VIII: Il y a personnes qui ont la mauvaise maniere de battre deux fois dans la mesure à quatre tems, . . . Ce qui les jettent dans un embarras continuel . . .

<sup>6</sup> S. o. S. 124, Anm. 3.

seines Musiklexikons sagt er: »Beim Taktschlagen mit der Hand schlagen die Franzosen nur bei der ersten Taktzeit nieder und markieren die übrigen durch verschiedene Handbewegungen: doch die Italiener schlagen die ersten beiden Takteile des Dreitakts nieder, den dritten Takteil auf, und beim Viertakt schlagen sie die ersten beiden Takteile nieder, die andern auf.« Dasselbe wiederholt er im Artikel »Battre la mesure«<sup>1</sup>. Auch Antonio Lorenzoni sagt in seiner Flötenschule vom Jahre 1779: »Die Franzosen schlagen den Takt nicht so wie die Italiener. Im Viertakt schlagen sie den ersten Takteil nieder und bezeichnen die anderen mit verschiedenen Handbewegungen nach rechts und links: im Dreitakt schlagen sie die erste Taktzeit nieder und bezeichnen die übrigen mit Winken. Überhaupt schlagen sie in jedem Takt nur bei der ersten Taktzeit nieder<sup>2</sup>.« Wir haben also eine italienische und französische Taktierform zu unterscheiden. Erstere basiert auf wiederholten Auf- und Niederschlägen, letztere auf dem Grundsatz, nur den ersten Takteil auf den Niederschlag zu nehmen und die übrigen durch Seitenbewegungen anzugeben. Die französische Form ist ihrer Klarheit und Deutlichkeit wegen auch die unsere geworden.

Die französischen Theoretiker machen fast ohne Ausnahme bei ihrer Taktlehre noch auf einen anderen Unterschied zwischen französischer und italienischer Praxis aufmerksam: auf den pointierten Vortrag der Rhythmen. Rousseau meint im Artikel »Pointer« seines Musiklexikons: »In der italienischen Musik sind stets alle Achtel gleichmäßig vorzutragen, wenn sie nicht mit Augmentationspunkten versehen sind. Aber in der französischen Musik trägt man die Achtel nur im Viertakt gleichmäßig vor, in allen anderen werden sie stets ein wenig punktiert gespielt, wenn nicht gerade vorgeschrieben ist: ‚gleichmäßige Achtel.‘« Den gleichen Unterschied stellt Michel Corrette fest<sup>3</sup>. Wir erfahren, daß die Rhythmen in Frankreich schärfer akzentuiert

<sup>1</sup> Vgl. oben S. 124, Anm. 3.

<sup>2</sup> A. a. O. S. 46 Anm.: I Francesi non battono la misura come noi Italiani. Nella misura a quattro tempi battono il primo, e segnano gli altri con diversi movimenti della mano a destra, ed a sinistra: nella misura a tre tempi battono il primo, e segnano gli altri nel modo accennato; e generalmente non battono di qualunque misura que il primo tempo.

<sup>3</sup> Violoncellschule, S. 4/5: Dans chaque Mesure les Croches se jouent également dans la Musique Italienne;... Et dans la Musique française on passe la deuxième Croche de chaque tems plus vite.

gespielt und gesungen wurden als in anderen Ländern, eine Eigenheit, die sich mit dem Vorherrschen der Tanzformen in der französischen Literatur in Verbindung bringen läßt. Dieser pointierte Vortrag wird von allen Theoretikern erwähnt, die sich mit der Takttheorie genauer befassen.

Ausführlich geht bereits L'Affillard in den »Principes très faciles pour bien apprendre la Musique«<sup>1</sup> darauf ein. Er sagt: Man muß von zwei Achteln, die einer Viertelnote folgen, die erste punktieren und die zweite schnell vorübergehen lassen, z. B.:



Kommen vier Noten auf einen Schlag, dann muß die erste lang sein, die zweite kurz, die dritte lang, die vierte kurz, d. h. die Notenreihe:



ist zu spielen:



Von zwei Achteln nach einer Viertelpause wird die erste punktiert:



Nach einer Achtelpause wird das zweite Achtel punktiert, während das erste schnell gespielt wird:



Die Achtel werden demnach punktiert, je nachdem ihre Zahl gerade oder ungerade ist. »Ist die Zahl der Achtel gleich, spielt man die erste lang, die zweite kurz, ebenso die übrigen. Bei ungleicher Anzahl wird es umgekehrt gemacht, was man ,point-

<sup>1</sup> Amsterdam, Septième Edition . . . corrigée et augmentée, s. a. S. 34f. (Erste Ausgabe nach Eitner, 1694.)

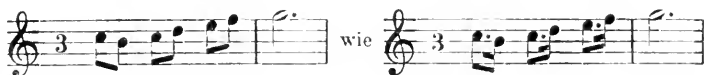
<sup>2</sup> A. a. O. S. 36: Quand il y a deux Croches après un Soupir on pointe la première et l'on passe vite la seconde, au lieu qu'après le demi-Soupir, on passe vite la première, on pointe la seconde, et l'on fait encore promptement la troisième pour aller tomber sur la 1<sup>re</sup> Note de l'autre tems. Weitere Beispiele S. 38, 49.

tieren' nennt<sup>1</sup>.« Dies Pointieren ist nach Hotteterre am gebräuchlichsten im Zweitakt, im einfachen Dreitakt und im  $\frac{6}{4}$ -Takt. Damit meint er aber nur den Vortrag der Achtel, denn im  $\frac{6}{8}$ -,  $\frac{12}{8}$ -,  $\frac{9}{8}$ -Takt gilt die Ungleichheit für die Sechzehntel, im  $\frac{3}{2}$  für die Viertel<sup>2</sup>. Die kleinsten Notenwerte eines Taktes sind stets die Träger des rhythmisch akzentuierten Vortrags. Zusammenfassend läßt sich das Gesetz für die verschiedenen Taktarten so formulieren:

Im  $\frac{4}{4}$ -Takt werden die Achtel gleichmäßig gespielt, die Sechzehntel pointiert<sup>3</sup>. Im  $\frac{3}{4}$ -Takt wird das zweite Achtel jeder Taktzeit (eines Viertels) schneller gespielt; in der Chaconne aus Lully's »Phaëton« sind also die angekreuzten Achtel sehr schnell vorzutragen:



Nach Montclair<sup>5</sup> wird oft in Kompositionen für die Geige:



gespielt. Doch gibt es auch hier Ausnahmen. Die Achtel werden gleichmäßig vorgetragen, wenn Sechzehntel vorkommen<sup>6</sup>, d. h. die Sechzehntel übernehmen dann den pointierten Vortrag. Montclair meint: die Achtel werden in den Stücken, wo die Melodie in größeren Intervallen gehalten ist, gleichmäßig gespielt, z. B.



<sup>1</sup> Louis Hotteterre, *Principes de la Flûte traversière*, Paris, s. a. (nach Eitner vor 1707 erschienen) S. 22; ebenso Lambert a. a. O., S. 25, 26; Dard, *Nouveaux Principes de Musique*, Paris (1769), S. 10f. u. v. a.

<sup>2</sup> Lambert a. a. O., S. 26. Dard a. a. O., Montclair a. a. O., S. 15f. Démoz a. a. O., S. 155f. u. a.

<sup>3</sup> Lambert, S. 26. Vgl. Montclair, S. 15. Corrette (Violoncellschule), S. 5. Dard, S. 10f. u. a.

<sup>4</sup> Auf das Beispiel bezieht sich Corrette (a. a. O.): dans la Musique françoise on passe la deuxième Croche de chaque tems plus vite, comme dans la Chaconne de Phaëton de Mr. de Lully.

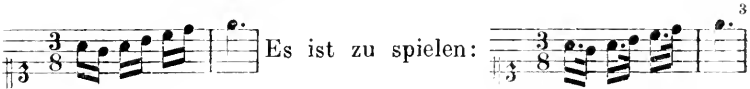
<sup>5</sup> A. a. O. S. 15.

<sup>6</sup> S. o. Corrette a. a. O., S. 5.: mais on joue [les Croches] aussi quelque fois également — quand il y a des doubles Croches.



Auch Choquet verlangt für das Lied »L'Amour croit s'il s'inquiette« aus Rousseaus »Devin de village« ausdrücklich einen gleichmäßigen Vortrag der Achtel: »sans pointer«<sup>1</sup>. Andere, wie Démoz, geben als Regel für den  $\frac{3}{4}$ -Takt: Achtel egal, Sechzehntel unegal<sup>2</sup>.

Für den  $\frac{3}{8}$ -Takt, wo die Sechzehntel den ungleichen Vortrag übernehmen, bringt Monteclair als Beispiel:



Generalregeln für den pointierten Vortrag lassen sich, wie Monteclair sagt, schwer aufstellen, der Charakter der Stücke muß da entscheiden<sup>4</sup>. Es gibt Sätze, die man scharf pointieren kann, andere wieder, wo es weniger angebracht ist: »Le goût juge de cela«<sup>5</sup>. Doch ist in allen Taktarten zu beachten, daß vier Noten von gleichem Wert, die einen Takteil ausmachen, pointiert werden müssen, z. B.



gespielt. Dard und Démoz geben bei jeder Taktart eine Anweisung zum pointierten Vortrag, z. B.  $\frac{2}{4}$ : Achtel egal, Sechzehntel unegal;  $\frac{3}{2}$ : Viertel unegal;  $\frac{3}{4}$ : Achtel egal, Sechzehntel unegal;  $\frac{6}{8}$ : Achtel egal, Sechzehntel unegal;  $\frac{4}{16}$ : Sechzehntel egal, Zweiunddreißigstel unegal usw.

Für scharf rhythmisierte, charakteristische Sätze, besonders für Tanzstücke, gilt demnach die Regel, daß die Noten, die die kleinsten Notenwerte repräsentieren, pointiert werden müssen<sup>7</sup>,

<sup>1</sup> A. a. O. S. 190.

<sup>2</sup> A. a. O. S. 162f.

<sup>3</sup> A. a. O. S. 15.


<sup>4</sup> Ebenda.

<sup>5</sup> Lambert a. a. O., S. 26.

<sup>6</sup> Beispiele aus Monteclair a. a. O., S. 15.

<sup>7</sup> Démoz a. a. O., S. 160: Il faut observer, que dans les Mesures où une sorte de Note est dite égale, ou inégale, toutes les autres sortes de Notes moindres en valeur que la dénommée, sont inégales.

und zwar ist bei gerader Anzahl die erste Note länger zu halten als die zweite, während bei ungerader Zahl der kleinsten Notenwerte die zweite Note länger gehalten wird als die erste. Hugo Riemann, der diese Verlängerung der schweren oder betonten Taktzeiten den agogischen Akzent nennt, kommt unabhängig von den hier besprochenen Theoretikern zu dem gleichen Resultat wie die Franzosen: »Die zu verlängernden Werte sind immer und überall die auf die Schwerpunkte fallenden Noten und zwar die kürzesten; wo nämlich mehrere Stimmen zusammenwirken, wird stets diejenige zum Träger des agogischen Ausdrucks, welche sich in den kleinsten Werten bewegt<sup>1</sup>.«

Diese Akzentuierung bedeutet keine Umrhythmisierung des Notentextes. Nach Monteclair soll die zu verlängernde Note »beinahe so lang gehalten werden, als wenn ein Augmentationspunkt dabei stünde«. Auch Quantz, der den agogischen Akzent in seinem »Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen«<sup>2</sup>, behandelt, sagt: das Aushalten darf im Wert nicht so viel betragen, als wenn ein Punkt bei der Note stände. Quantz stimmt überhaupt in seiner Theorie mit den Franzosen überein: die geschwindesten Noten im Adagio oder mäßigen Allegro müssen ungleich gespielt werden, die 1. 3. 5. 7. Hauptnote in der Figur  sollen länger ausgehalten werden. Er rechnet unter die geschwinden Noten die Viertel im  $\frac{3}{2}$ -Takt, die Achtel im  $\frac{3}{4}$ , die Sechzehntel oder Zweiunddreißigstel im  $\frac{2}{4}$ - und  $\frac{4}{4}$ -Takt. Kommen noch kürzere Noten vor, so müssen diese ungleich gespielt werden. Ausgenommen sind: 1. die geschwinden Passagen im schnellen Tempo, wo man nur die erste von vier Noten durch längeres Aushalten akzentuieren darf, 2. die schnellen Staccatoläufe in Singstücken, 3. die punktierten und die mit einem Strich über dem Notenkopf versehenen Noten, 4. die Tonrepetition auf gleicher Tonhöhe, 5. die mit Bogen versehenen Gruppen von vier, sechs oder acht Noten und schließlich die Achtel in der Gigue ( $\frac{6}{8}$ -Takt).

Mit diesen Anmerkungen schließt Quantz direkt an die französische Theorie an. Wie stets, bringt er auch hier eigene Beobachtungen: er weist auf Ausnahmen hin, die sich aus Notierung und Charakter eines Musikstücks ergeben. Seit Quantz wird die Lehre vom agogischen Akzent bei den deutschen Theoretikern

<sup>1</sup> Präludien und Studien II, S. 94.

<sup>2</sup> Berlin 1752, XI, § 12.

häufiger behandelt. Interessant ist aber, daß auch diese Akzentuierungsregeln auf die französische Musikübung zurückgehen<sup>1</sup>.

Ich hatte gezeigt, daß die Franzosen schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts die moderne Taktierform gebraucht haben. Die Deutschen bleiben lange Zeit bei der italienischen Praxis. Einige Musiker experimentieren allerdings schon frühzeitig mit den verschiedensten Taktfiguren, doch stehen ihre Versuche vereinzelt. Berühmte Männer, wie Mattheson und Hiller, sind durchaus gegen die Einführung der französischen Taktfiguren. Mattheson sagt: »Es ist wunderlich! Unsere Lands-Leute wollen von den Franzosen ihren Fleiß / ihre Accuratesse, ihre Fertigkeit in den Schlüssel / ihre Einigkeit im Spielen / und andere gute Eigenschaften keines weges erlernen; aber die Luftstreiche / das Auffheben, das Windfechten, die Contorsiones, so ihrer etliche mit Händen und Füßen / mit Leib und Seele / bey ihrem Tactschlagen anbringen / das sind Sachen / die uns Teutsche sonderlich / charmiren müssen / weil wir uns so viel Mühe geben / ihnen es hierinn als Affen / nachzumachen / und uns noch Airs dazu geben<sup>2</sup>.« Auch Hiller meint, daß mit einem »nach allen vier Winden gerichteten Gefechte der Hand, wobey die Nachbarn zur Rechten und Lincken für ihre Augen besorgt seyn müssen, im Taktgeben wenig gewonnen« werde. Er plaidiert für ein wiederholtes Nieder- und Aufschlagen der Hand, für die italienische Praxis<sup>3</sup>.

Man sieht, daß in Deutschland die französische Taktierform am Anfang des 18. Jahrhunderts bekannt ist, daß sie aber von einigen Musikern bekämpft wird. Viele wollen von der neuen Richtung überhaupt nichts wissen, wie Mattheson, Münster und Niedt<sup>4</sup>, andere wieder, wie Hiller, treten für die italienische Methode ein. Daneben gibt es noch eine dritte Partei, die im Anschluß an die Franzosen selbständig an dem Ausbau des Gruppen-

<sup>1</sup> S. o. die Nachrichten von Rousseau und Corrette. Vgl. auch Muffat, Florilegium (Denkm. d. Tonk. in Österreich. Bd. I, 2. S. 6, und Bd. II, S. 24). Daß diese Rhythmenlehren schon früher bekannt waren, zeigen die Vortragsanmerkungen von St. Maria (1565, vgl. Kinkeldey a. a. O., S. 40). Sie scheinen aber zur Zeit Lullys eine Spezialität der französischen Vortragskunst gewesen zu sein.

s Exemplarische Organisten-Probe, 1719, I, S. 180f.

<sup>2</sup> Anweisung zum mus. richt. Gesange VI. § 15.

<sup>3</sup> S. o. S. 121.

takts arbeitet, und die schließlich die französische Taktierform zur Herrschaft bringt.

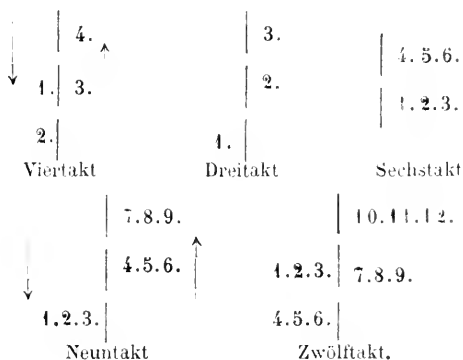
Wenden wir uns zunächst der Hillerschen Richtung zu. Schon frühzeitig trifft man in Deutschland Nachrichten, die die italienische Praxis vertreten. Die früheste finde ich bei Wolfgang Michael Mylius in den »Rudimenta musices« aus dem Jahre 1686. Mylius bringt für den großen Tripeltakt noch das alte trochäische Schema des Taktschlagens, aber beim  $\frac{9}{4}$  und  $\frac{9}{8}$ -Takt meint er, daß der Takt durch »zwey Rückungen des Armes im Niederschlag / und eine im Auffheben« dirigiert werden muß, und daß die Zwölftakter ( $\frac{12}{4}$ ,  $\frac{12}{8}$ ) »vier gleiche Rückungen / zwey im Niederschlag, und zwey im Auffheben des Armes«, verlangen<sup>1</sup>. Es ist im Prinzip die gleiche Methode, die Lorenzo Penna und seine Landsleute befolgten. Ähnlich wie Mylius beschreibt Joannes Baptista Samber in der »Manuductio ad Organum« das Taktschlagen<sup>2</sup>. Er sagt: Der gerade Takt wird auch die »gevierdte Mensur« genannt, »und dises darmben [darumben], weilen man auch pflegt den Tact in vier Theil mit der Hand zu theilen / der Gestalt / das man in Thesi oder nider- wie auch in Arsi oder Auffstreich die Hand zweymahl doch aber in gleicher Proportion bewöge / dardurch der Tact in vier Theil getheilet / und angezeigt wird«. Die »ungleiche / ungerade / oder gedritte Art der Mensur« wird darum so genannt, »an weilen man in dem nider Streich zwey- und einmahl im Auffstreich als in ungleicher Proportion die Hand zu moviren pflegt«. Wie wir uns diese Bewegungen der Hand, die »Rückungen«, wie Mylius sagt, zu denken haben, zeigt eine Stelle aus Justinus a Desponsatione's »Musicalische Arbeith und Kurtzweil. Das ist: Kurtze und gute Regeln: der Componier und Schlag-Kunst«<sup>3</sup>. Es wird gefragt, wie man den Takt schlagen muß; die Antwort, die der Lehrer gibt, lautet: »Schlage mit der Hand ... für einen gantzen oder geraden Tact, NB. Drey Staffel / oder Sprüssen; In dem Obersten fang an (nit zu zehlen) zu schlagen / und fall auf den Mitteren / sprechend: Ein Viertel; fall auf den Untersten / sprechend: Zwey; Steige aufwärts wider in den Mittern / sprechend: Drey; In dem Anschlag dess Obersten aufwärts / sprich: Vier; Und so fort wider auf den Mittern abwärts / sprechend: Eins / etc. In dem ungleichen oder Trippel-Tacten à 3 aber / mache nur den Anfang zu zehlen / und zu sprechen

<sup>1</sup> Rud. mus. Gotha. 1686. S. 31/32.

<sup>2</sup> Salzburg 1704, Kap. III, S. 8.

<sup>3</sup> Augsburg und Dillingen, 1723. Kap.: Tägliches Examen, u. Frag-Stuck.

unter dreyen Stafflen: In der Untersten sage: Eins; Aufwärts in dem Mittern Zwey; In dem Obersten drey; und fall gleich wider in den Untersten. Im Trippel von 6 schlage nur 2 Sprüssen oder Stafflen; Auf der Untersten sprich: Eins / Zwey / Drey; Fahre in die Oberste / und zehle wider so vil. Im Trippel von 9 mache / wie im Trippel von 3 / auch Drey Stafflen / fang von der Untersten an / sprich: Eins / Zwey / Drey; Steige auf in die Mittlere / sprich wider 3 / und so in der Obersten wider 3. In 12 Achteln aber / schlage / und spreche / unter drey Stafflen in dem Mitteren anfangend / wie oben NB. in dem gantzen Tact, mit dem einzigen Unterschied: daß du an statt eines Viertels / drey Achtel sprichest / oder haltest.« Die Taktfiguren würden so aussehen:



Diese italienische Taktierform hat sich lange in Deutschland gehalten<sup>1</sup>. Marpurg gibt dafür Beispiele in seiner »Anleitung zur Music überhaupt« (1763)<sup>2</sup>, und auch Hiller sagt in seiner Singeschule<sup>3</sup>, daß man die Bewegung des Viertakts sich am besten fühlbar macht, »wenn man das erste Viertel mit einem etwas stärkern, das zweyte mit einem schwächern Niederschlage, das dritte und vierte aber mit einer doppelten Rückung der Hand aufwärts ausdrückt«. Für den Dreitakt stellt Hiller zwei Formen auf. Er soll nach dem Schema  $\downarrow \downarrow \uparrow$  oder  $\downarrow \uparrow \uparrow$  tak-

<sup>1</sup> Mattheson sagt in der Exemplar. Organisten-Probe I, S. 85: »Ich vernehme / in Franckreich schlage man zweymahl in einem Tacte nieder [?] / das ist noch leidlich; hier giebt es Leute / die solches wohl viermahl thun.«

<sup>2</sup> Weiter unten zitiert.

<sup>3</sup> A. a. O. VI. § 15.

tiert werden<sup>1</sup>. Die zweite, jambische Form,  $\downarrow \uparrow \uparrow$ , die sich sehr gut für Sarabandenrhythmen eignet, hatte schon Dupont erwähnt<sup>2</sup>. Sie wird von Scheibe in seiner großen Kompositionsschule neben der trochäischen aufgeführt und den Musikdirektoren noch besonders empfohlen<sup>3</sup>.

Zu den italienischen Parteimännern gehört auch Georg Friedrich Wolf. Er führt in seinem »Unterricht in der Singekunst«<sup>4</sup> die Taktfiguren

2.	4.	3.	3.
1.	3.	2.	1.2.
	1.2.	1.	

auf, die unmittelbar an Mylius und Justinus anschließen.

Die zitierten Quellen zeigen, daß man in Deutschland viel länger bei der italienischen Praxis blieb als in Frankreich, wo bereits an der Jahrhundertwende die modernen Taktfiguren allgemein gebraucht wurden. Aber es gab in Deutschland auch Fortschrittmänner, die an der Formulierung der Gruppentakt-direktion selbständig mitarbeiteten.

Unter diesen Musikern gebührt Daniel Speer die erste Stelle. Er bringt in seinem »Unterricht der musikalischen Kunst« aus dem Jahre 1687 im 14. Kapitel eine Anweisung zum Taktieren des  $12/8$ -Takts, die nach meiner Kenntnis der Literatur das früheste Beispiel für die moderne Viertaktfigur bildet. Es heißt da: »Ein zwölfachtel Trippel-Gesangs-Tact  $12/8$  dieser hat seine besondere Manier / theils tractiren ihn nach eines schlechten [schlichten] Gesangs langsamen Tact, welches nicht gar unrecht / aber am gewissesten und besten ist / wann er Viertelweiß tractirt wird / als das erste Viertel mit der Hand unter sich / das

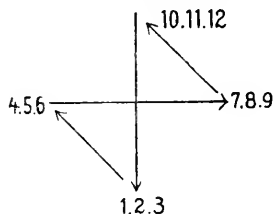
<sup>1</sup> A. a. O. III. § 14.

<sup>2</sup> S. o. S. 132.

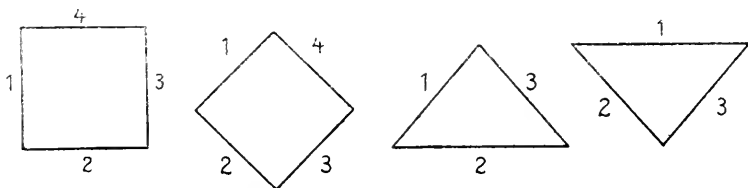
<sup>3</sup> Über die musik. Compos., S. 227: Ein Musikdirektor hat daher »bey der Aufführung eines musikalischen Stückes sehr genau darauf zu sehen, wo der Componist in seinem Stücke in den ungeraden Taktarten die allgemeine Regel beobachtet, oder verlassen, und also dem Aufschlage einen von denen zum Niederschlage gehörigen Theilen gegeben, und ihn dadurch gegen die gemeine Regel größer als den Niederschlag gemacht hat«. Ebd. S. 229: Die Verschiedenheit der Größe des Niederschlags und Aufschlags soll der Dirigent beim Taktschlagen angeben (entweder  $\downarrow \uparrow \uparrow$ , oder  $\downarrow \uparrow \uparrow$ ).

<sup>4</sup> Halle 1784, S. 59f.

ander auf die linke Seit / das dritte auf die rechte Hand / das vierte über sich oder in die Höh / diss ist seine rechte Manier.«  
Wir haben Gruppentakt in der bekannten Form:



Mit neuen Taktfiguren operiert Quirsfeld in seinem »Breviarium musicum«<sup>1</sup>. Er gibt zur Taktanschauung die Figuren



und fügt hinzu: »wiewohl man die Bewegung der Hand nicht eben mit einer solchen Figur führen darff«. In der Quirsfeldschen Form ist der  $\frac{4}{4}$ -Takt nicht gerade zweckmäßig, brauchbarer ist die erste Figur des Dreitakts. Die gleichen Taktierfiguren hat noch Marpurg in der »Anleitung zum Clavierspielen« (1765) aufgeführt<sup>2</sup>. Sie scheinen demnach trotz Quirsfelds Verbot in Umlauf gekommen zu sein.

Bevor wir die Entwicklung der modernen Taktfiguren in Deutschland weiter verfolgen, muß eine Quelle berücksichtigt werden, die die gesamte Lehre des Taktschlagens behandelt, und die zeitlich dem Quirsfeldschen Buch unmittelbar folgt: das Musiklexikon des Böhmen Thomas Balthasar Janowka, das im Jahre 1701 in Prag erschien. Im Artikel »Tactus« bringt Janowka eine Anleitung zum Taktieren, die an Ausführlichkeit und Bedeutung hinter den Werken von Lambert und Choquet nicht zurückbleibt<sup>3</sup>. Janowka definiert den Takt als eine regelmäßige Bewegung der rechten Hand oder beider Hände. Die Methode,

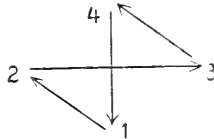
<sup>1</sup> 1. Auflage nach Eitner, 1675. Ich zitiere nach der Dresdener Ausgabe vom Jahre 1688. Punctum VI, S. 16/17.

<sup>2</sup> S. unten S. 148f.

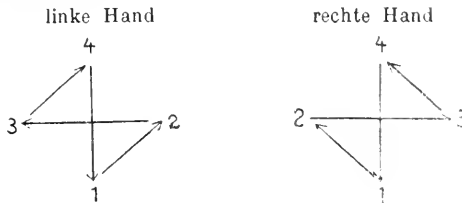
<sup>3</sup> Janowka, Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae.

mit beiden Händen zu dirigieren, ist uns im Verlauf der Arbeit schon begegnet. Viadana spricht davon, und Johann Bähr weiß in seinen Diskursen allerlei darüber zu sagen<sup>1</sup>. Auch in Walthers Musiklexikon (Titelkupfer) sieht man einen Dirigenten, der in jeder Hand eine Taktrolle hält und mit beiden Händen taktiert. Janowka denkt also bei seiner Taktdefinition an einen allgemeinen Brauch, der jedenfalls früher ebensoweit verbreitet war wie in unseren Tagen.

Er gibt sogar eine Anleitung, wie man beim Taktieren mit beiden Händen die Viertel des C-Taktes markieren kann. Die gewöhnliche Taktierfigur:



die Janowka für das Dirigieren mit einer Hand beschreibt<sup>2</sup>, ist dahin abzuändern, daß die linke Hand den ersten und letzten Taktteil mit der rechten gemeinsam ausführt und nach rechts geht, wenn die andere Hand nach der linken Seite geführt wird, nach diesem Muster<sup>3</sup>:



Diese Windmühlenbewegung wird sonst meines Wissens nicht erwähnt. Sie ist beim Taktieren mit unbewaffneter Hand sehr gut brauchbar, erinnert auch an manchen Temperamentsdirigenten unserer Zeit.

Bei dem Dreitakt ( $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ ) kennt Janowka das Dirigieren nach trochäischem Schema (2 ab, 1 auf) und das Abteilen in gleiche

<sup>1</sup> S. o. S. 97 und S. 113.

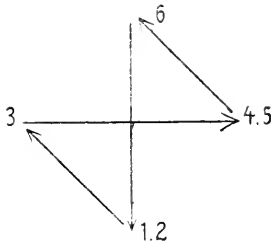
<sup>2</sup> S. 133/34: Modus ordinarius tactum mensurandi est, ut primus eius quadrans manūs demissione, alter ad sinistram partem modicè altius, tertius rursus ad dextram altius, quartus denique supra ad humeros elevatione fiat. Et hoc de manu dextra intelligendum.

<sup>3</sup> Ebenda: si utrâque manu tactum mensurare placeat, tunc quoad sinistram manum secundus quadrans ad dextram, tertius ad sinistram elevatur, primò et ultimò cum dextra manu conveniente.



Teile<sup>1</sup>. Bei lebhaft bewegten Taktarten, z. B. beim  $\frac{3}{8}$ -Takt, gibt er der ungleichen Teilung des Gruppentakts ( $\downarrow$  1. 2.  $\uparrow$  3.) den Vorzug<sup>2</sup>. Über das Taktieren nach gleichen Abschnitten bringt eine Stelle bei der Erklärung des  $\frac{9}{8}$ -Takts Aufschluß. Es wird gesagt, daß diese Taktart in drei Teilen taktiert wird. Der erste kommt auf den Niederschlag der Hand, der zweite auf einen mäßigen, der dritte auf einen vollständigen Aufschlag<sup>3</sup>. Das ist die aus Italien bekannte Taktierform.

Am interessantesten ist in Janowkas Taktlehre die Behandlung der Sechstakter. Er beschreibt die sonst übliche Ableitung nach dem Muster des Zweitakts, gibt aber bei der Besprechung des  $\frac{6}{4}$ -Takts eine völlig neue Theorie. Die sechs Viertel sollen so taktiert werden, daß die ersten beiden Viertel auf den Niederschlag kommen. Das dritte Viertel ist nach links zu schlagen (wenn man mit der Rechten dirigiert) oder aber in der Richtung nach dem Dirigenten zu, viertes und fünftes Viertel kommen auf die Taktbewegung nach der rechten Seite und das letzte auf den Aufschlag<sup>4</sup>. Die Taktfigur sieht so aus:



<sup>1</sup> S. 156, vom  $\frac{3}{2}$ -Takt: quidam tactum in duas inaequales medietates dividunt, ut thesis, seu prior medietas duas, in praesenti albas [notas] . . . posterior verò, seu arsis tertiam capiat, alii è contra in tres pares . . . meliùs secant, ùt quamlibet sectionem, seu divisionem una . . . alba, aut duae nigrae, [notae] . . . ingrediantur. Vgl. auch S. 130: alii è contra in tres partes aequales . . . ad meliorem tactùs faciendam distinctionem dividere solent [tactum  $\frac{3}{1}$  et  $\frac{3}{2}$ ].

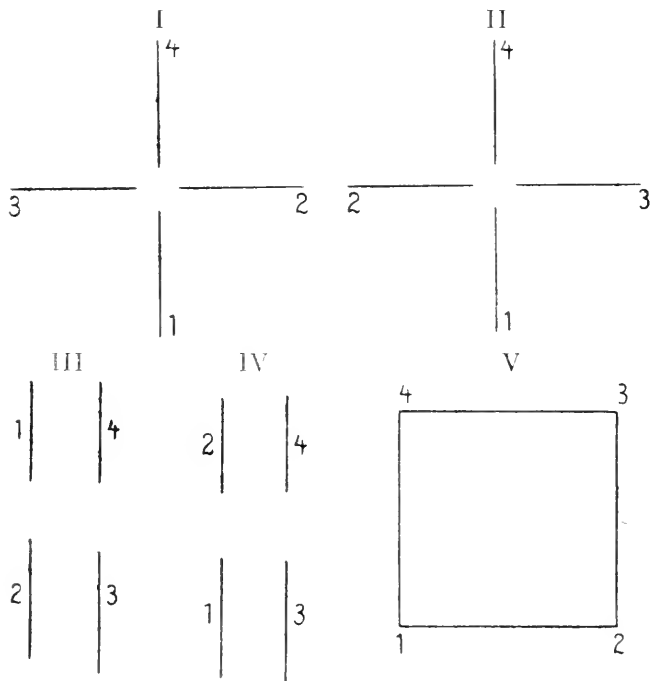
<sup>2</sup> S. 262.

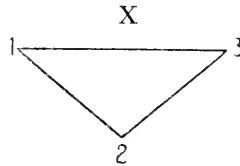
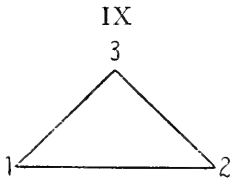
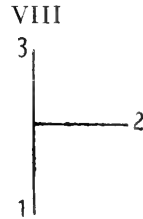
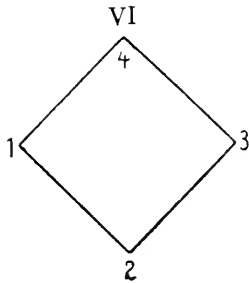
<sup>3</sup> S. 272: hic tactus in tres partes, et non in medietates duas secatur, ùt prima sectio manùs depressione, altera modica, tertia tandem altiori ad humeros usque elevatione determinetur.

<sup>4</sup> S. 265: Dividendus itaque hic tactus ( $\frac{6}{4}$ ) in duas medietates aequales, medietatum verò medietates inaequales, ita, ùt ad primum quadrantem tactùs, qui depressione manùs fit, duae nigrae aut una alba etc, ad alterum, qui ad sinistram (si dextrà solùm dirigatur manu) seu ad corpus Tactistae contingit, tertia nigra veniat; ad tertium autem quadrantem, qui fit ad dextram partem, rursum duae nigrae, aut una alba etc, et ad quartum, qui manùs in altum prope humeros quodam modo contingit positione, iterum sexta nigra, aut duae caudatae [notae].

Janowka bringt damit — wohl zum erstenmal in der Musikk-literatur — die moderne Taktierform des langsamen Sechstakts. Die bisher besprochenen Theoretiker kennen sie nicht, sie gehen entweder auf das Schema des Zweitakts zurück oder aber auf ein Teilen des Gruppentakts in zwei kleinere Takte, wie Loulié oder Lambert. Mit der Sechstaktfigur Janowkas und den französischen Taktierformen sind alle Bewegungen umschrieben, die wir noch heute beim Taktieren anwenden.

In Deutschland dringen die modernen Taktierfiguren erst allmählich durch. Viele Musiker hielten sich, wie wir gesehen haben, an die italienische Praxis, die heute ebenso wie früher im Unterricht unentbehrlich ist. Noch in den sechziger Jahren kreuzen sich die verschiedenen Richtungen in der deutschen Musikk-literatur so oft, daß Friedrich Wilhelm Marpurg in seiner »Anleitung zur praktischen Musik überhaupt« (1763) und in seiner »Anleitung zum Clavierspielen« (1765) nicht weniger als elf verschiedene Taktfiguren aufstellen kann. Die Zeichnungen, die in seiner Klavierschule auf Tafel 1 und in der »Anleitung zur Musik« auf Seite 79f. stehen, haben diese Form:






Marpurg bemerkt dazu: die Figuren I, II, III sind gleich gut. Figur IV wird nur im zusammengesetzten Alla Breve ( $\frac{4}{2}$ ) gebraucht. Bei Figur VII ist im Unterricht auch geteilter Auf- und Niederschlag möglich. Die Figuren V und VI und »gewisse andere Figuren, mit welchen etwas Harlekinade verknüpft ist, ingleichen die der Hereinschiebung eines Orgelregisters ähnlich sehende, sehr gewaltsame Tactstöße etc. sind billig abgeschafft worden«<sup>1</sup>.

Sieht man die Figuren genauer an, so findet man alle Richtungen, von denen bisher die Rede war, vereint. Figur I begegnete bei Lambert, Fig. II bei Speer, Janowka, Monteclair usw., Fig. VII und XI sind die alten Taktfiguren der Mensuralzeit, Fig. VIII steht bei Lambert und Nachfolge, Fig. V, VI und IX kennen wir von Quirsfeld<sup>2</sup>, Fig. III ist die italienische

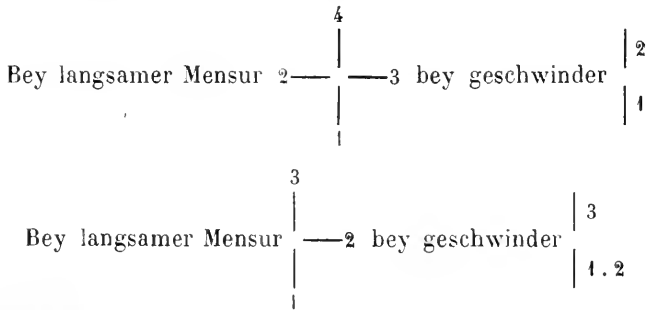
<sup>1</sup> Anl. zur prakt. Mus., S. 79/80f.

<sup>2</sup> S. o. Scheibe gibt diese Figur:  für den Viertakt, die mit Quirsfeld in Verbindung gebracht werden kann.

Er erklärt sie nicht weiter, sondern sagt nur, daß man »um der Schwachgläubigen willen« die Minimen im Viertakt ( $\frac{4}{2}$ ) durch eine »kleine Veränderung mit der Hand« nach der gegebenen Form anzeigen kann. (Über die mus. Comp., S. 200.)

Taktierform, Fig. IV stellt eine Zusammenfassung zweier Einzelakte dar, wie sie Loulié und Lambert erwähnen. Fig. X kommt bei Quirfeld vor. Es fehlt nur eine Figur für das Taktieren nach ganzen Takten<sup>1</sup>.

Wir haben hier eine Zusammenfassung der italienischen, französischen und deutschen Taktierformen. Sie gehen noch lange Zeit nebeneinander, wie Hillers und Georg Friedrich Wolfs Musikbücher zeigen. Doch kommt von der Mitte des Jahrhunderts an die französische Manier immer mehr in Aufnahme, eine Entwicklung, die von dem großen Erfolg der französischen Instrumentalmusik, der am Beginn des 18. Jahrhunderts einsetzt, sicherlich beeinflusst worden ist. Auch die allmählich aufkommenden größeren Chor- und Orchesterbesetzungen<sup>2</sup> haben wohl mit dazu beigetragen, die italienische Taktierform, die beim Zusammenspiel leicht verwirren kann, durch die französische zu ersetzen. Von den fünfziger Jahren ab findet man die modernen Taktiermarken in Deutschland häufiger erwähnt. G. G. G. gibt sie in seiner »Kurzen Anweisung zu den ersten Anfangs-Gründen der Musik« (1752) in folgender Form<sup>3</sup>:



<sup>1</sup> S. o. Loulié. *Démotz* (a. a. O., S. 173) schreibt: *Tous les Airs de Danses mesurées à trois Tems légers, vites, et très-vites se battent ordinairement par Messieurs les Maîtres à Danser et Simphonistes à un seul Temps pour chaque Mesure: La Mesure à deux Tems legers, vites et très-vites peut se battre de la même maniere.* Marpurg erwähnt im *Critischen Musicus* an der Spree (1750, I, S. 39) das Zusammenfassen zweier Takte: »Wenn die Bewegung in diesen Tactarten ( $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ) sehr geschwinde seyn soll, so pfliget man nur, in der äusserlichen Vorstellung derselben mit der Hand, zwey Schläge zu machen, da denn die beyden ersten Theile auf den Niederschlag, der letztere Theil auf den Aufschlag genommen wird. Die Herren Tantzmeister haben hier die Gewohnheit, daß sie in den Menuetten zwey Tacte zusammenziehen, und die drey Glieder des ersten zum Niederschlage, und die drey Gliedern (!) des andern zum Aufschlage nehmen.« <sup>2</sup> S. weiter unten.

<sup>3</sup> Langensalz, bei Joh. Christian Martini. 1752, Kap. III, S. 11.

Die gleichen Figuren sieht man in Johann Lorenz Albrechts »Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst« (1761)<sup>1</sup>, in Kalkbrenners »Theorie der Tonkunst« (1789)<sup>2</sup> und anderen Musikbüchern. Man kann sagen, daß die französische Direktionsmethode in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland allgemein befolgt wurde, wenn sich auch einige Musiker von der italienischen Praxis, die im Gesang- und Instrumentalunterricht heute wie früher eine große Rolle spielt, nicht trennen wollten.

Aus unsern Quellen ergibt sich, daß gegen Ende des 17. Jahrhunderts die alte Form des Taktschlagens in allen Ländern der veränderten rhythmischen Struktur der Musik angepaßt wird. Man dirigiert nach Gruppentakten. Die einzelnen Taktteile, die Achtel, Viertel oder Halben werden einzeln angegeben, wie es Taktgröße und Tempo erfordern. Zunächst verfiel man auf das Mittel, durch wiederholte Auf- und Niederschläge die Taktteile anzugeben, eine Methode, die zuerst in Italien auftaucht, und die sich dort bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hält. In Frankreich, wo in Oper und Konzert ein Taktschläger tätig ist, wird die italienische Praxis durch eine neue ersetzt: man schlägt in den Haupttakten einmal nieder und gibt die übrigen Taktteile durch Seitenbewegungen an. Diese Taktierform ist schon am Beginn des 18. Jahrhunderts in Frankreich gebräuchlich und wird nicht mehr abgeändert. Die deutschen Musiker, die gleichfalls am Ende des 17. Jahrhunderts Versuche mit der Gruppentaktdirektion anstellen, und die auch an der Jahrhundertwende die französische Direktionsform kennen, folgen zum Teil der italienischen, zum Teil der alten Taktierform, bis die neue Richtung, für die einige Fortschrittmänner schon früh eintreten, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts allgemein in Aufnahme kommt.

Die entwickelten Grundsätze der Direktionsführung sind bis in unsere Zeit hinein gültig geblieben, trotzdem häufiger Versuche aufgestellt wurden, die Taktiermethode abzuändern. So macht Carl Ludwig Junker im Jahre 1782<sup>3</sup> den Vorschlag, man solle

<sup>1</sup> S. 37 und 41.

<sup>2</sup> S. 8. Vgl. Simp. Schmelz, *Fundamenta musica* 1752. S. 26f.

<sup>3</sup> Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors. Winterthur 1782, S. 42. Die Ausführungen Junkers hat Cramer in seinem »Magazin der Musik« II, 2, S. 1f. abgedruckt. Junker erzählt, daß Abt Vogler sich einer Taktierbewegung bediente, »die das dritte Moment [des Takts] am deutlichsten bezeichnen soll! Was es mit dieser Taktierform auf sich hat, wird aus Junkers Worten nicht klar.

beim Taktieren das »letzte Moment des Takts, durch die Nieder-senkung der Hand« anzeigen, das erste »durch eine Bewegung aufwärts«, eine Theorie, die sich aus der damaligen Kenntnis der griechischen Rhythmik erklären läßt. Viele Musiker — unter ihnen der in Deutschland eifrig gelesene Rousseau — glaubten, die Griechen hätten den schweren Taktteil durch einen Aufschlag, den unbetonten durch einen Niederschlag angegeben, eine Anschauung, aus der leicht eine Theorie wie die von Junker resultieren konnte. Es wird übrigens erzählt, daß Scarlatti und einige andere Tonkünstler in dieser Weise taktiert haben<sup>1</sup>, was sich indes aus der Musikliteratur nicht weiter beweisen läßt. Auch Jérôme de Momigny (1762—1838?) Vorschlag, nach der Form:



zu dirigieren<sup>2</sup>, hat keine größere Beachtung gefunden. Die Prinzipien der Gruppentaktdirektion, die aus der Entwicklung der Taktmetrik hervorgegangen sind, und die sich jahrhundertlang in praktischer Übung gehalten haben, sind eben durch neue Theorien ebensowenig umzustoßen, wie die Notenschrift durch neue Notierungsmethoden nach enharmonischen oder auf dem bloßen Klavierbild basierenden Grundsätzen umgestaltet werden kann. Es liegt in der Natur des Gruppentakts, der auf regelmäßigem Wechsel von betonten und unbetonten Taktteilen beruht, daß die schweren Taktzeiten durch akzentuierte Niederschläge dargestellt werden, daß die unbetonten ohne Zeichenangabe bleiben oder durch Seitenbewegungen ausgedrückt werden und die unterbetonten wie das dritte Viertel im C-Takt oder das vierte Achtel im  $\frac{6}{8}$ -Takt durch eine Taktierbewegung nach der rechten Seite angegeben werden, da die Führung der Hand nach rechts die nachdrücklichste und energischste Akzentangabe nach dem Niederschlag bildet. In der Form der Taktführung hat die spätere Musikpraxis nichts gebracht, was sich nicht an die gegebenen Prinzipien anreihete. Mit der Aufstellung des modernen Notenbildes und dem Ausbau des Gruppentakts waren auch die Grundsätze der modernen Direktionsbewegungen gefunden.

<sup>1</sup> Heinr. Christ. Koch, Musikalisches Lexikon 1802. Art.: »Aufschlag«.

<sup>2</sup> Paléographie musicale, Bd. VII, S. 364 f.

Man dirigierte im 18. Jahrhundert ebenso wie in früheren Zeiten mit Taktstock, Taktrolle oder mit unbewaffneter Hand. Der Taktstock war besonders in Frankreich bei der Operndirektion gebräuchlich, während man Konzert- und Choraufführungen oft mit einer Taktrolle leitete<sup>1</sup>. Die deutschen Musiker, die gleichfalls den Gebrauch des Taktstocks kannten<sup>2</sup>, bevorzugten die Noten- oder Papierrolle zur Direktion, jedenfalls ihrer leichten Handhabung wegen. In zeitgenössischen Berichten wird die Taktrolle oft erwähnt, man sieht sie auch auf Musikbildern und Porträts<sup>3</sup>. Sie galt an manchen Plätzen als Abzeichen des Kapellmeisters<sup>4</sup> und war bis in das 19. Jahrhundert hinein beliebt. Bernhard Anselm Weber, der Berliner Kapellmeister, ließ sich Rollen aus starkem Leder mit Kälberhaaren ausstopfen, um mit dieser Taktrolle aus der Partitur zu dirigieren<sup>5</sup>, und noch Carl Maria v. Weber leitete sein erstes Londoner Konzert mit einer Papierrolle<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Lambert a. a. O., S. 20 (zitiert auf S. 130), vgl. auch Rousseau, Dictionnaire, Art.: »Bâton de mesure« (zitiert auf S. 125, Anm. 2).

<sup>2</sup> S. o. S. 87f. Vgl. auch Jakob Adlung, Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, 1758, S. 209 Anm: An manchen Orten wird der Takt mit einem »gravitätischen Regimentsstab« gegeben.

<sup>3</sup> In Jos. Friedr. Bernh. Caspar Majers »Neu eröffneter Theoretisch- und Practischer Music-Saal« 1741 sind die neun Musen mit Musikinstrumenten abgebildet, eine von ihnen taktiert mit einer Papierrolle. Die Rivista musicale (Bd. V, S. 54) bringt das Faksimile vom Titelblatt zu Bordes »Le Privilège«, der Dirigent führt die Taktrolle, gleichzeitig mit dem Fuß taktierend. In Lamberts »Les princ. d. clav.« sieht man auf dem Titelkupfer musizierende Engel, von denen einer mit einer Taktrolle dirigiert. Auf einem Kupfer von C. Guérin vom Jahre 1785 ist Franz Xaver Richter abgebildet, er taktiert mit einem lose zusammengefalteten Notenblatt. Spitta erwähnt in der Bachbiographie (II, S. 156) eine Kupferstichsammlung, die bei Joh. Christ. Weigel in Nürnberg herauskam, und in der Dirigenten mit Taktrolle dargestellt sind. Ich habe die Sammlung, die weder im Berliner Kupferstichkabinett noch im Nürnberger Germ. Museum vorhanden ist, bisher nicht sehen können. In Christ. Weigels »Abbildung der gemein-nützlichen Hauptstände« (Regensburg 1698) findet man ein Bild, wo der Kantor als Taktstock-dirigent dargestellt ist. Zur Direktion mit der Taktrolle siehe auch: Mizler, Mus. Staarstecher 1740, S. 66; Adlung a. a. O.; Joh. Ad. Hiller, Anweis. z. mus. richt. Ges. V, § 8; Gottfried Weber, Versuch einer geordn. Theorie der Tonsetzkunst 1824—26, I, S. 120 u. v. a.

<sup>4</sup> A. G. Meißner erzählt in den »Bruchstücken zur Biographie J. G. Naumanns« (I, S. 215) folgendes: »Naumann, noch nicht im Kurfürstlichen Dienste stehend, maßt es sich auch nicht an, mit einer Papier-Rolle (die durch lange Gewohnheit für das Zeichen eines Kapellmeisters gilt) den Tackt anzugeben.«

<sup>5</sup> Allgem. Deutsche Musik-Zeitung (Tappert) 1878, S. 190.

<sup>6</sup> Carl Maria v. Weber. Ein Lebensbild von Max Maria v. Weber, II,

Wie die französischen Musiker bei ihrer bewährten Taktstockdirektion blieben, so hielt man in Italien und Deutschland an der alten Praxis des 17. Jahrhunderts fest: Opern und Instrumentalstücke wurden vom Klavier aus dirigiert, und nur bei Choraufführungen, in der Kirche oder bei »weitläufigen Musicken«, wie Em. Bach sagt<sup>1</sup>, war ein Taktschläger tätig. Charles de Brosses erzählt in seinen Reisebriefen aus den Jahren 1739 und 1740, daß in Rom nur bei Kirchenmusiken taktiert wurde, »niemals in der Oper, so groß das Ensemble auch war«<sup>2</sup>. Dasselbe berichten Corrette und Goudar<sup>3</sup>. Dieser behauptet sogar, die Italiener sähen die französische Oper als eine Vereinigung von Blinden an: sie hätten einen Stock nötig, um geführt zu werden; die Italiener taktierten in der Oper überhaupt nicht, sondern allein bei Kirchenmusiken. Ebenso wie in Italien wurde es in Deutschland gehalten. Junker sagt: bei der Kirchenmusik ist der Kapellmeister, »nicht Spieler, sondern Taktschläger«<sup>4</sup>, und Löhlein meint: »bey einer Kirchenmusik, wo die Musici zerstreut stehen, ist es beynahe unmöglich, daß alle Mitspielende, ohne Takt geben, immer so genau beysammen bleiben, als bey einem Concerte oder Cammer-Musik, wo die Musici nahe beysammen stehen«<sup>5</sup>. Auch Mattheson<sup>6</sup>, Scheibe<sup>7</sup> u. a. sprechen vom Taktieren in der

---

S. 666, vgl. die Zeichnungen von J. Hayter (London 1826): Weber dirigierend. Abbildung in Herm. Gehrmanns Weber-Biographie (Harmonie-Verlag, Berlin).

<sup>1</sup> Versuch über die wahre Art d. Clavier zu spielen I, S. 4 Anm.

<sup>2</sup> Charles de Brosses, Le Président de Br. en Italie. Lettres familières, 2. édition, Paris 1858, II, S. 378: On bat la mesure à l'église dans la musique latine, mais jamais à l'Opéra, quelque nombreux que soit l'orchestre.

<sup>3</sup> Corrette, Celloschule (s. o.), S. 46: Les habiles Violons jouent les Adagio et Largo sans battre la mesure . . . ce que les Italiens pratiquent avec beaucoup de justesse ne battans la mesure que dans les musiques à grand Choeur. L'Abbé Ragueneau, Parallèle des Italiens et des François, en ce qui regarde la Musique et les Opéra, Amsterdam, nouv. edit., S. 36: On ne bat point la mesure aux Orchestres d'Italie, et cependant on n'y voit jamais personne manquer d'un tems. Goudar a. a. O., S. 120: Les Italiens regardent l'opéra de Paris comme une compagnie d'aveugles; ils disent pour raison qu'ils ont besoin d'un bâton pour se conduire. . . . Eux-mêmes [les Italiens] battent la mesure à la musique d'église. Vgl. Rousseau, Dictionnaire, Art.: »Battre la mesure«.

<sup>4</sup> A. a. O. S. 17.

<sup>5</sup> Anweisung zum Violinspielen, 2. verb. Auflage, 1781, S. 55.

<sup>6</sup> Exempl. Organisten-Probe, I, S. 181.

<sup>7</sup> Über d. mus. Comp., S. 297: »Das Taktschlagen ist einem Musikdirektor und Chorregenten oft ein unentbehrliches Hülfsmittel, einen musikalischen Chor, zumal wenn er sehr stark besetzt ist, oder auch aus ungleichen Leuten besteht,



Kirchenmusik, und noch Heinrich Christoph Koch schreibt in seinem »Musikalischen Lexikon« (1802): »Bey der Kirchenmusik giebt [der Kapellmeister] durch das ganze Tonstück hindurch den Takt; bey der Oper aber pflegt er gemeinlich aus der Partitur zugleich den Generalbaß auf dem Flügel zu spielen«; an einer anderen Stelle heißt es: »Man ist anjetzt gewohnt, nur bey Singstücken, und insbesondere bey der Kirchenmusik und bey andern großen Cantaten den Takt zu geben, wo es bey jener insbesondere die oft vorkommenden Fugen und fugenartigen Sätze, bey diesen aber die begleiteten Recitative nothwenig machen<sup>1</sup>.« Wir haben im 18. Jahrhundert in Deutschland und Italien zwischen der Direktion der Kirchenmusik und der Direktion der Opern und Instrumentalstücke zu unterscheiden. Wenn auch einige Musiker, wie wir noch sehen werden, das Taktschlagen, das durch die Raumverhältnisse, durch die Zahl der Mitwirkenden oder durch die Aufstellung von Choristen und Musikern auf verschiedenen Emporen<sup>2</sup> nötig wurde, nach Möglichkeit einschränken wollten, so ist doch im ganzen 18. Jahrhundert die Scheidung von Kirchenmusik und Operndirektion<sup>3</sup> in der Literatur deutlich zu verfolgen.

Wenden wir uns zunächst der Kirchenmusik zu. Die Renaissance hatte hier die allgemeine Praxis durch das Generalbaßspiel umgestaltet. Jeder Chor sang unter Begleitung von Tasteninstrumenten, zu denen sich in der Regel ein Orchester gesellte. Das 18. Jahrhundert hat da nicht viel geändert. Wenn auch die Freiheit in der Besetzung von Instrumenten und Chören eingeschränkt und die Ausführung der Werke vom Komponisten genauer

---

die nicht gewohnt sind, mit einander zu musiciren, in gehöriger Ordnung zu halten. Vgl. auch Joh. Friedr. Wiedeburg, Der sich selbst informirende Clavierspieler, 1765—1775. Teil II, S. 397.

<sup>1</sup> Art.: »Taktgeben« und »Kapellmeister«.

<sup>2</sup> Fuhrmann, Mus. Trichter, S. 80: Capella ist / wenn in einer Vocal-Music ein absonderlich Chor in gewissen Clauseln zur Pracht und Stärckung der Music mit einfällt / muß dahero an einem aparten Ort von den Concertisten abgesondert gestellt werden. S. auch Mattheson, Neu eröffn. Orch., S. 158: Besetzung u. Aufstellung mehrerer Chöre; und Mattheson, Kern mel. Wissenschaft, 1737, S. 100, wo das Abwechseln der an »verschiedenen Orten« der Kirche aufgestellten Chöre »die grösseste Lust von der Welt« genannt wird.

<sup>3</sup> Daß bei außergewöhnlich großer Besetzung auch in der italienischen Oper ein Taktschläger tätig war, bestätigt Quantz in seiner Autobiographie (a. a. O., S. 217); er erzählt, daß bei der Aufführung der Fuxschen »Costanza e Fortezza«, die unter freiem Himmel vor sich ging, »wegen Menge der Ausführer« von Caldara der Takt gegeben wurde.

angegeben wurde, die äußere Praxis war die gleiche geblieben. Nur hatten die Kapellmeister jetzt mit noch größeren Schwierigkeiten zu kämpfen als früher, da die Chorleistungen fast an allen Plätzen zurückgegangen waren. Schlechte Aufführungen, unzuverlässige Kräfte, untüchtige Kantoren gab es in großer Zahl. Die Musiker kämpften genug gegen diese Zustände, doch ohne rechten Erfolg. Man protestierte gegen unfähige Dirigenten und gegen Kapellmeister, die durch lärmendes Taktieren ihre Musiker zusammenhalten wollten; man wiederholte immer von neuem, daß auch ohne Poltern eine gute Aufführung zustande kommen kann. Solche Kritiken findet man in Musikbüchern, Reiseberichten und Instrumentalschulen überall. Einige davon will ich hier anführen, um eine Vorstellung davon zu geben, wie die Musiker über unfähige Kollegen urteilten, und wie sie sich eine gute Direktionsführung dachten. Fuhrmann sagt z. B.: Ein Vitium mensurae entsteht, »wenn einige Musicanten sich angewehnet den Tact mit den Füßen starck zu stossen / welches die gantze Music verunzieret. Hiewider handeln einige Directores selbst / so entweder mit den Füßen den Tact allzeit stampffen; Oder mit einem in der Hand haltenden Papier bey jedem Niederschlag so starck auff das vor sich stehende Pulpet oder Brett klopfen / dass es laut klatscht / und die Gemeine in der Kirchen jeden Tact kan schlagen hören; Welches aber ein hesslicher Soloecismus Directorius ist / denn man solte durchaus keinen Tact, als NB. nur den ersten zur Losung / in der Music schlagen hören / und die andern alle (wenn es nicht anders seyn kan) nur schlagen sehen<sup>1</sup>.« Johann Adolph Scheibe schreibt im »Critischen Musicus«, er verlange nicht, daß der Kapellmeister ein »ungeschicktes und polterndes Tacktschlagen mit den Füßen« anwende, es sei genug, wenn er die Mensur im Anfange der Sätze ein- oder zweimal stark angebe und dann mit der Hand bis zum Schlusse eine mäßige Bewegung beibehalte<sup>2</sup>. Wenn er seinen Chor aber so gewöhne, daß die laute Angabe der Anfangstakte überhaupt wegfallen könne, so sei es desto besser<sup>3</sup>. Auch Mizler meint, viele Kantoren verständen wohl »den Tact mit einer langen Rolle von

<sup>1</sup> Fuhrmann, Mus. Trichter, S. 75.

<sup>2</sup> Von der Aufführung des Kühnauischen »Weltgerichts« in Berlin, das Benda und Bachmann dirigierten, heißt es in Cramers Magazin (I, S. 848), daß Herr Kühnau nicht nötig hatte, »mehr als einen oder zwey Tacte [lang] die Mensur eines jeden Stücks anzugeben«.

<sup>3</sup> A. a. O. 1740. 78 Stück. S. 412.

Papier zugleich mit den Händen, dem Kopf, dem Leib und den Füßen zu geben«; durch das »heftige stampfen der Füße« würde aber die Musik übertäubt, und »durch allerhand unartige Gebärden des hin und her wankens mit dem Kopf nach dem Tact« brächten sie die Zuhörer nur zum Lachen. Ähnlich kritisiert Adlung die unfähigen Dirigenten in seiner »Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit«: Es ist lächerlich, schreibt er, »vor sich selbst den Tact zu führen durch das Tappen mit den Füßen, oder Nicken mit dem Kopfe . . . Wenn . . . in dergleichen Zusammenkunft Virtuosen sind, oder wenigstens solche, welche nach der herrschenden Melodie sich zu richten wissen; so ist auch weiter nichts nöthig, als nur die Mensur beym Anfange zu geben. Nachdem hat man billig sich nicht ferner darum zu bekümmern, oder man rege die Hand nur ein wenig. . . Bisweilen bekommen die Füße dabey etwas zu strampfen, welche Bewegungen dienlich wider das hypochondrische Uebel. . . Noch närrischer ist es, wenn außer dem Director derer andern mit musicirenden Köpfe, Hände oder Füße sich bewegen, und bisweilen so laut, daß einer den andern irre macht, und die Musik verhudelt wird<sup>1</sup>.« Also auch Adlung ist für ein Angeben der Mensur am Anfang eines Musikstücks. Scheibe und Fuhrmann wollen diese Takte sogar laut markiert haben, damit die Musiker gleich das rechte Tempo fassen. Nach Scheibe ist das hörbare Taktieren auch dann notwendig, wenn Schwankungen im Takte vorkommen. Er sagt: ein wohl angebrachtes starkes Niedertreten mit dem Fuße kann vielen Fehlern vorbeugen. »Es ist dieses starke Niedertreten zuweilen ein nothwendiges Uebel, doch nur bey starkbesetzten Chören; man muß aber kein Handwerk daraus machen, sonst störet man die Zuhörer in ihrer Aufmerksamkeit, und macht sich und die Musik lächerlich. — Auch sind heftige und abentheuerliche Gebärden gänzlich zu vermeiden, unter andern, wenn man mit der Hand bald hoch in die Luft, bald bis unter den Fußboden fährt, bald auch in die Perucke, daß sie sich um den Kopf herum drehet, oder auch mit dem Körper zugleich auf und nieder und gleichsam in der Luft herum schwebet, oder wohl gar gräßliche Gesichter dazu schneidet, und zuweilen laut zu schreyen anfängt<sup>2</sup>.« Auch

<sup>1</sup> A. a. O., S. 209 Anm. Adlung erzählt auch, daß Christoph Semler eine Taktiermaschine erfunden habe, die die Stelle des Präfecten vertreten könne. Damit ist jedenfalls ein Metronom gemeint oder aber ein ähnliches Instrument, wie es Joh. Bähr beschrieben hat. S. o. S. 112.

<sup>2</sup> Über die mus. Comp., S. 298/99.

Mattheson hat gegen den Taktierlärm oft protestiert. Sehr hübsch schreibt er in der »Exemplarischen Organisten-Probe«: »Was von dem Tactschlagen mit dem Fuß etliche für sonderbahre Meinung haben ist zu verwundern; zumahl da sie dafür halten müssen / ihr Fuß sey klüger als ihr Kopff / und habe sich dieser nach jenem zu richten. Sagen sie es zwar nicht absolutè, so folgt es doch per indirectum aus ihrem Sentiment. Solches ist aber wider alle Ordnung und Vernunft. Denn vors erste / wenn einer im Concert spielet / muß ja bey Leibe keinen Tact / sondern nur derjenige führen / der entweder par Autoritate oder par Credit dirigiret / sonst hätte ein jeder seinen eigenen Tact / und würde es gehen: Quot capita tot Tactus, wie es denn am Tage lieget / und gar nichts neues ist / daß dieser auf- und jener zu gleicher Zeit niederschläget . . . Dieses habe gemercket; je weniger einer von der Musik verstehet / je öffter wird er den Tact schlagen.« Das 15. Probe-Stück seiner Organisten-Probe, ein Scherzando im  $2/4$ -Takt, hat er hingesetzt, damit den Musikern »die beliebte badinerie ihrer Füße nicht gar vergehe«<sup>1</sup>. Er ist der Meinung, »daß ein kleiner Winck, nicht nur mit der Hand, sondern bloß und allein mit den Augen und Geberden das meiste hiebey ausrichten könne, ohne ein großes Federfechten anzustellen; wenn nur die Untergebene ihre Blicke fleißig auf die Vorgesetzten gerichtet seyn lassen wollen«<sup>2</sup>. Dies Taktierlärm, das in den Musikbüchern so oft erwähnt wird<sup>3</sup>, steht im Zusammenhang mit dem erwähnten Verfall des

<sup>1</sup> A. a. O. I, S. 84, 85, 180, § 2, vgl. auch Große General-Baß-Schule, 1731, S. 284/5 und 386/7.

<sup>2</sup> Vollk. Capellm. III, 26, § 14, s. auch Exempl. Organisten-Probe, S. 85: Ich bin der Meinung mit vielen Verständigen / daß es besser wäre / auch bey grossen Musiken / das Lufftfechten und Tactschlagen gar einzustellen / falls es nur möglich / einen Coetum sonst im Aequilibrio zu erhalten; da aber solches nicht thunlich / soll man sich billig der geringsten Motion die nur ersinnlich ist / bedienen.

<sup>3</sup> Proteste gegen das Taktierlärm liest man bei Joseph Riepel, Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst 1752, S. 67 (»Fünf, sechs, oder sieben Bauernknechte, . . . treffen mit ihren Drischeln in der Scheune den Tact so genau, daß sie oft nicht ohne Ursache, in Kirchen oder bey andern Musiken, sich über das einfältige Tactschlagen aufhalten und heimlich lachen«), in Marpurgs Anleitung zur Mus. S. 7 (»Der Chorstock des Tactierenden muß nicht gehöret, sondern nur gesehen werden«), in Spiess' Tract. mus., Anhang, Art.: »Vitium mensurae (der Fehler entsteht, »wenn beym Tact geben von dem Directore NB. daß Decorum nicht in Acht genommen wird«), in Löhleins Anw. z. Violin-spielen (2. Aufl., S. 55 — »es ist nichts ungereimter, als wenn man [beim Tactschlagen] mit dem Fuße stampft, daß der Fußboden bebt«), in Carl Rolles »Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme . . . der Musik« 1784 (S. 42 — »ein starkes

Chorlebens. Viele Kantoren waren angestellt, die ihren Aufgaben nicht gewachsen waren, während die Sparsamkeit von Stadt und Kirche mit dazu beitrug, daß die Leistungen der Chöre zurückgingen. Die Zuwendungen, die früher an Kantoreien und Vereine gemacht wurden, fielen im Laufe der Jahre vielfach fort, so daß sich an vielen Plätzen die freiwilligen Kirchenchöre auflösten. Zum Teil hatten sich diese Chöre überlebt. Die Zunahme der Convivia und Tafelfreuden, die Abnahme der singenden Mitglieder verurteilten viele Kantoreien zu einem Scheinleben. Die Interessen der Laien wandten sich immer mehr der Instrumentalmusik zu, so daß die Kirche oft auf die Laienkräfte verzichten mußte. Die Schulen boten nicht viel Ersatz, da man die Singstunden zu beschränken und überhaupt die Schulchöre abzuschaffen versuchte. Allerlei Vorfälle bei Umzügen, Begräbnis- oder Straßengesängen brachten willkommenen Anlaß, um gegen die Schulehöre vorzugehen. Wie Seb. Bach mit den Pädagogen zu kämpfen hatte, wie er Privatschüler und Studenten mit auf den Chor nahm, um gute Aufführungen zu erzielen, ist aus der Bachbiographie bekannt. Auch der lange Streit zwischen Kantor Doles und Rektor Biedermann in Freiberg ist berühmt geworden. Der Pädagoge prophezeite den Singeschülern Verderbnis der Moral. Wenn die Kantoren zweier durch Tradition und pekuniäre Mittel gut gestellter Musikstädte solchen Widerstand bei den Behörden fanden, dann kann man sich die Verhältnisse an kleineren Orten leicht denken. Hinzu kommt in der nachbachischen Zeit eine oft im Stil verfehlte, weichliche oder erschrecklich nichtssagende Kirchenmusik.

Aus diesem kurz umrissenen Zeitbild erklären sich die Klagen der Musiker, die vom Taktierlärm so viel zu erzählen wissen. Es mag bisweilen schlimm bei solchen Aufführungen hergegangen sein, und der gute Rat, nur den Anfang der Musik laut zu taktieren oder nur mit einem Wink und einer mäßigen Handbewegung die Aufführung zu leiten, war leichter hingeschrieben als durchgeführt. Jeder Kantor mußte sich eben so gut helfen, wie er konnte. Mattheson sagt z. B., er sei allezeit besser dabei gefahren, wenn er sowohl mitgespielt und mitgesungen habe, als wenn er »bloß

---

Fußtreten begünstigt die Aufführung auch nicht sonderlich«, in Sam. Petris Anleitung zur prakt. Mus. 1782 (S. 183: für Stadtmusikos gilt die Warnung: nicht beim Taktieren »so auftreten und stampfen, daß man glauben möchte, man wäre in einer Papiermühle, oder Hammerwerke«). Vgl. auch Hiller a. a. O. VI, § 15; (Voigt); »Gespräch von der Musik, zwischen einem Organisten und Adjuvanten« 1742, S. 36/37 u. a.

des Tacts wegen da gestanden« sei. Der Chor würde durch solches Mitspielen und Mitsingen ermuntert, und man könne die Leute viel besser anfrischen<sup>1</sup>. Ähnlich machte es Seb. Bach. Gesner hat uns davon eine Nachricht gegeben. Er sagt, es sei kaum zu beschreiben, wie Bach »bei dreißig oder gar vierzig Musikern den einen durch einen Wink, den andern durch Treten des Takts, den dritten mit drohendem Finger in Ordnung hält, jenem in hoher, diesem in tiefer, dem dritten in mittlerer Lage seinen Ton angibt, und daß er ganz allein, im lautesten Getön der Zusammenwirkenden, obgleich er von allen die schwierigste Aufgabe hat, doch sofort bemerkt, wenn und wo etwas nicht stimmt, und alle zusammenhält und überall vorbeugt und wenn es irgendwo schwankt, die Sicherheit wieder herstellt, wie der Rhythmus ihm in allen Gliedern sitzt, wie er alle Harmonien mit scharfem Ohre erfaßt und alle Stimmen mit dem geringen Umfange der eignen Stimme allein hervorbringt<sup>2</sup>«. Gesner, der diese Worte in einer Anmerkung seiner Quintilianausgabe unterbringt<sup>3</sup>, hat jedenfalls an eine Bachsche Probe gedacht. Seine Beschreibung gehört aber mit in die aus zeitgenössischen Berichten gegebene Anthologie vom Taktierlärmen. Man sieht, wie sich schon Seb. Bach, der doch viele tüchtige Kräfte auf seinem Chor hatte, mit den Musikern abmühen mußte. Kleinere Plätze waren in dieser Beziehung noch schlechter gestellt.

Bachs Direktion und Matthesons Bericht, er habe bei der Direktion mitgespielt, ohne den Takt zu schlagen, führt uns auf eine Praxis, die sich ebenso wie im 17. Jahrhundert neben der Hand- oder Taktstockdirektion gehalten hat: auf die Leitung vom Klavier aus. Sie ist im 18. Jahrhundert die gebräuchliche Direktionsform in der Oper und Instrumentalmusik. Em. Bach sagt: »Auch bey den stärksten Musiken, in Opern, so gar unter freyem Himmel<sup>4</sup>, wo man ganz gewiß glauben solte, nicht das geringste vom Flügel zu hören, vermißt man ihn, wenn er wegbleibt<sup>5</sup>.« Der Flügel gibt der Musik das harmonische Rückgrat und die feste, rhythmische Führung. Das Klavier muß »allezeit das

<sup>1</sup> Vollk. Capellm. III, 26, § 16.

<sup>2</sup> Übersetzung nach Spitta, Bach II, S. 89.

<sup>3</sup> S. o. S. 5.

<sup>4</sup> Auf Barthol. Kilians Bild »Die Anbetung der Maria« (s. o. S. 88), sieht man eine solche Aufführung unter freiem Himmel. Auch Fuxens Festoper »Costanza e Fortezza« wurde im Freien aufgeführt (s. Quantz' Autobiographie).

<sup>5</sup> Versuch über die wahre Art . . . II. Einl. § 7.

Augenmerk des Tactes seyn und bleiben«<sup>1</sup>. Es ist nach Em. Bach am besten imstande, »nicht allein die übrigen Bässe, sondern auch die ganze Musick in der nöthigen Gleichheit vom Taete zu erhalten; diese Gleichheit kan auch dem besten Musico, ob er schon übrigens sein Feuer in seiner Gewalt hat, im andern Falle durch die Ermüdung schwer werden. Da dieses nun bey einem geschehen kan; so ist diese Vorsicht, wenn viele zusammen musiciren, um so viel nöthiger, jemehr hierdurch das Taet-Schlagen, welches heut zu Tage bloß bey weitläuftigen Musicken gebräuchlich ist, vollkommen ersetzt wird. Der Ton des Flügels, welcher ganz recht von den Mitmusicirenden umgeben stehet, fällt allen deutlich ins Gehör. Dahero weiß ich, daß sogar zerstreute und weitläuftige Musicken, bey welchen oft viele freywillige und mittelmäßige Musici sich befunden haben, blos durch den Ton des Flügels in Ordnung erhalten worden sind<sup>2</sup>.«

Der Kapellmeister übernahm bei der Aufführung, wenn kein besonderer Akkompagnist an einem zweiten Flügel tätig war<sup>3</sup>, das Akkompagnement, die Begleitung nach dem Generalbaß. Ohne Überladungen in den Figuren und Manieren spielte er die Harmonien, um Solisten, Chor oder Instrumentalisten zu stützen. Die Regeln, die er in seinem Spiel befolgte, gehen auf einen Hauptsatz zurück: Das Akkompagnement mußte dem Ideengehalt des Stückes entsprechen. Außerdem mußte der Klavierist oder der Spieler des ersten Flügels auf die Taktordnung achten. Em. Bach, den Schubart einen ausgezeichneten Dirigenten nennt, der »viele geheime Kapellmeisterkünste aus dem Grunde verstand«<sup>4</sup>, begründet die Notwendigkeit dieser Taktführung mit folgenden Worten: »Will jemand anfangen zu eylen oder zu schleppen, so kan er durehs Clavier am deutlichsten zu rechte gebracht werden, indem die andern [Musiker] wegen vieler Passagien oder Rückungen mit sich selbst genug beschäftigt sind; besonders haben die Stimmen, welche Tempo rubato haben [d. h. die die

<sup>1</sup> Em. Bach, ebenda I, Einl. § 9 Anm.

<sup>2</sup> Ebenda.

<sup>3</sup> In Dresden dirigierte z. B. Hasse vom ersten Flügel, während an einem zweiten Klavier ein besonderer Generalbaßspieler mitwirkte. Ebenso wurde es in der Berliner Oper unter Karl H. Graun gehalten.

<sup>4</sup> Ges. Schriften, Stuttgart 1839, V, S. 187: »Er weiß hundert Stimmen und Saiten so in eins zu verflößen, so in den Pulsschlag der Natur einzuleiten, so das Genie selbst in den Schranken der Ordnung zu erhalten, daß hierin schwerlich seines Gleichen ist. Die Akustik, die Orchesterordnung, und viele geheime Kapellmeisterkünste verstand er aus dem Grunde.«

Noten etwas dehnen oder geschwinder spielen, als die Notierung angibt<sup>1]</sup> hierdurch den nöthigen, nachdrücklichen Vorschlag des Tacts. Endlich kan auf diese Art, weil man durch das zu viele Geräusche des Flügels an der genauesten Wahrnehmung nicht verhindert wird, sehr leicht das Zeit-Maas, wie es nöthig ist, um etwas wenigens geändert werden, und die hinter, oder neben dem Flügel sich befindenden Musici haben einen in beyden Händen gleichen, durchdringenden und folglich den merklichsten Schlag des Tacts vor Augen<sup>2.</sup>«

Bei dieser Klavierdirektion bediente sich der Dirigent vieler praktischer Hilfsmittel: er griff zuweilen Harmonien, wenn der Continuo pausierte, er theilte lange Noten in kürzere, betonte einzelne rhythmisch wichtige Stellen oder spielte, wenn Fehler vorkamen, die Melodiestimme mit, bis die Musiker sich zurechtgefunden hatten.

Der Anfang eines Musikstücks machte den Musikern, wie wir schon gehört haben, große Schwierigkeiten. Telemann nannte die Anfangstakte, wie Petri erzählt<sup>3</sup>, die »Hundetakte«, »weil sie Menschen unerträglich waren«, und Quantz berichtet, daß bei großen Orchestern oft ein oder mehr Takte vorübergingen, bevor alle miteinander einig wurden<sup>4</sup>. Em. Bach schlägt deshalb vor, die Oberstimme namentlich bei schnellen Sätzen mitzuspielen, damit die Musiker gleich in das rechte Tempo kommen<sup>5</sup>. Ein anderes Hilfsmittel war das Anschlagen der Harmoniefolgen. Der Kapellmeister gab z. B. beim C-Takt die einzelnen Viertel durch Akkordwiederholungen an, auch dann, wenn das Stück mit einem langgehaltenen Akkord begann<sup>6</sup>. Durch dies wiederholte Anschlagen der Harmonien wurde der rhythmische Gang markiert. Der erste Geiger nahm das Tempo auf, akzentuierte wohl noch die wichtigeren Taktteile<sup>7</sup> und vermittelte so den Instrumentalisten das Tempo. Hatten sich die Musiker den Anfang eines Satzes genau eingepreßt, so brauchten sie nur auf den Klavierspieler zu hören und sich im Spiel nach dem Konzertmeister oder, wenn sie ihn nicht sehen konnten, nach ihrem Nebenmann oder

<sup>1</sup> Vgl. Em. Bach, a. a. O. I, III, § 28. S. auch weiter unten S. 207.

<sup>2</sup> Em. Bach, a. a. O. I, Einl. § 9 Anm.

<sup>3</sup> Anl. zur prakt. Mus. 1782, S. 171/172.

<sup>4</sup> A. a. O. XVII, VII, § 45.

<sup>5</sup> A. a. O. II, 29, § 24.

<sup>6</sup> Junker, a. a. O. S. 41, 42 und Joh. Jos. Klein, Versuch eines Lehrbuchs der prakt. Musik 1783, S. 254, § 282.

<sup>7</sup> Vgl. Petri, a. a. O. S. 172.



Stimmführer zu richten<sup>1</sup>. Telemannsche »Hundetakte« konnten dann nicht mit unterlaufen.

Das Betonen der akzentuierten Taktzeiten bildete ein Hauptmittel der Klavierdirektion. Die Baßnoten wurden mit ihren Harmonien stärker angeschlagen, so daß jeder die rhythmischen Akzente deutlich hörte. Schwieriger war die Direktion, wenn der Continuo pausierte. Hier fielen die Fundamentstimme und der hörbare Taktschlag fort. An solchen Stellen gab der Kapellmeister, wenn die Pausen kurz waren, die Harmonie mit der rechten Hand an, d. h. er spielte über den einzelnen Pausen des Basses die jeweilige Harmonie, um den rhythmischen Gang aufrecht zu halten. Bei folgenden Stellen, die Em. Bach<sup>2</sup> entnommen sind:

The image contains two musical examples, labeled 'a.' and 'b.', in bass clef. Example 'a.' is marked 'Allegretto' and shows a sequence of notes with fingerings 6, 5, 6, 5. Example 'b.' is marked 'Presto' and shows a similar sequence with fingerings 6, 5, 6, 5. Above the notes in both examples are horizontal lines with arrows indicating rhythmic accents or directions.

können bei der Pause mit der rechten Hand die Harmonien angeschlagen werden. Ein geschickter Dirigent wird im ersten Beispiel erst beim Sextakkord einsetzen, im zweiten ist das harmonische Vorschlagen unvermeidlich; würde man auf *f* die Harmonie einsetzen, so wird der Rhythmus unverständlich.

In dieser Bewegung:

The image shows a single musical example in bass clef. It consists of a sequence of notes with fingerings 2, 6, 5, 4. Above the notes are horizontal lines with arrows indicating rhythmic accents or directions.

kann die Taktordnung nur durch eine Achtelbegleitung angegeben werden. Man wird ein Achtel — im langsamen Tempo — unbegleitet lassen, um den Vortrag der langen Note, die meist piano angesetzt wird, nicht zu »verdunkeln«, dann aber spielt man in Achteln:

<sup>1</sup> Quantz, a. a. O. XVII, VII, § 42.

<sup>2</sup> A. a. O. II, 37, § 4. Die folgende Darstellung basiert auf Em. Bach, wenn keine andere Quelle angegeben wird.



In den Stellen, wo durch das Vorschlagen mit der rechten Hand die Harmonie oder der Gang der Hauptstimme undeutlich wird, fällt die Ausfüllung der Baßpausen fort, z. B. bei der Wendung:



würde erst beim C des Basses einzusetzen sein, das Vorschlagen bei der Note f wirkt unharmonisch. In dem Motiv:



würde ein Einfallen den Vorschlag der Hauptstimme stören. Auch charakteristische Gänge, wie dieser »pathetische Baß nach französischem Geschmack«:



vertragen kein Vorschlagen bei den Pausen. Wenn der Komponist auf den Vortrag markanter Modulationen in der Hauptstimme Gewicht legt, fällt gleichfalls eine füllende Harmonieangabe bei der Pause fort. Solche solistischen Stellen erkannte der Klavierist aus der Partitur oder aus der seiner Stimme überschriebenen Melodie. In der Regel lag dem Kapellmeister die Partitur vor, zuweilen aber auch eine Direktionsstimme, in der über dem Baß die wichtigsten Einsätze der übrigen Stimmen

ingezeichnet waren<sup>1</sup>. Bei Instrumentalkonzerten oder Arien reichte der bezifferte Baß mit der darübersetzten Solopartie aus. War diese nicht eingezeichnet, so wurde eine vorherige Verständigung nötig, die Bach im Interesse der Solisten für die Ausführung eines improvisierten Akkompagnements überhaupt empfiehlt.

Das Vorschlagen der Harmonien bei kurzen Baßpausen diente lediglich zur Stützung des Taktes. Es ersetzte die pausierende Fundamentstimme durch eine mit der Rechten gegriffene Harmonie. Sonst genügte bei regulär fortschreitendem Continuo ein gleichmäßiges Anschlagen der Harmonien, um die Taktbewegung zu markieren und die Instrumentalisten auch an den Stellen sicher zu führen, wo der Solist durch Ausschmückung und Verzierung der Solostimme seine Partie variierte und mit Ornamenten umrankte. Sobald aber Kadenzen, Fermaten oder Recitative in der Orchesterbegleitung vorkamen, mußte der Kapellmeister andere Kunstgriffe anwenden, um eine exakte rhythmische Bewegung zu erzielen. Bei den zur Fermate leitenden Takten, die retardierend gespielt wurden, hielt er im Tempo zurück; er schlug die Harmonien schleppend an. Hatte der Solist die Fermate beendet — Quantz schlägt für ihre Dauer vor: im Tripel, alla Breve und  $\frac{2}{4}$ -Takt einen ganzen Takt außer dem Fermatentakt, für den  $\frac{4}{4}$  dagegen einen halben oder einen ganzen Takt, je nachdem die Fermate in der Arsis oder Thesis steht<sup>2</sup> — dann mußte auf ein genaues Weitergehen der Instrumente gesehen werden. Der Kapellmeister schlug die erste Note nach der Fermate stark an, um allen Musikern den Fortgang des Stückes anzugeben. »Wenn auch . . . piano unter dieser Note stehen sollte«, sagt Em. Bach<sup>3</sup>, »so giebet man ihr dennoch durch einen mäßig starken Anschlag einen Nachdruck. Diese Freyheit des Vortrages ist alsdenn besonders nöthig, wenn der vorhergegangene Stillstand von dem Basse allein zuerst gebrochen wird. Es ist besser, daß man alsdenn eine Note etwas stärker, als es eigentlich seyn sollte, anschläget, und dadurch die Mitspielenden in

<sup>1</sup> Vgl. Spitta, Bach II, S. 159f. Solche Direktionsstimmen findet man in den Kirchenbibliotheken Sachsens in großer Zahl. Noch Habeneck dirigierte aus einer Violinstimme, in der die wichtigen Soli und Einsätze mit roter Schrift eingezeichnet waren (s. w. unten). Je nach dem Instrument, das der Dirigent übernahm, sind diese Stimmen verschieden. Im 18. Jahrh. diente meist der Continuo als Direktionsstimme.

<sup>2</sup> Quantz, a. a. O. XVII, VII, § 43.

<sup>3</sup> A. a. O. II, 29, § 11.

der Ordnung erhält: als wenn man aus einer übertriebenen Genauigkeit dieses, denen übrigen Mitmusicirenden, wegen der gehörigen Nachfolge, unentbehrliche Zeichen weglassen, und dadurch wagen wolte, daß ein ansehnlicher Theil vom Stücke, wo der Componist oft eine besondere Schönheit angebracht hat, durch eine Unrichtigkeit verdorben würde. In dergleichen Fällen ist der erste Anfänger der Führer, und wenn es auch die Bratsche trifft.« War dem Baß mit allen Ripienstimmen ein langer Ton zugeteilt, während die Hauptstimmen ihre eigene Bewegung beibehielten, so wurde für die Taktordnung und zur Sicherheit der übrigen Musiker notwendig, die Taktteile auf dem Klavier mit der rechten Hand harmonisch anzuschlagen. Das geschah auch an den Stellen, wo die Harmonie sich nicht ein einziges Mal veränderte<sup>1</sup>, z. B.:



Wenn die liegende Stimme allein dem Baß zufiel, so konnte die Grundnote repetiert werden, sobald sie verklungen war. Dies Wiederholen der Baßnote durfte aber nie gegen den Takt geschehen, d. h. im C-Takt konnte die Note am Anfang und in der Mitte des Takts angeschlagen werden, beim ungeraden Takt nur im Niederschlag<sup>2</sup>. Kam bei diesem Aushalten der Baßnote ein forte vor, nachdem ein Piano vorhergegangen war, so kehrte man sich nicht an die Takteinteilung, sondern schlug »gleich bey dem Eintritt des Forte die Grundnote nebst der Harmonie mit beyden Händen« an, und wenn ein Fortissimo angezeigt war, mit vollen Akkorden<sup>3</sup>.

Für die Kadenzen galten die gleichen Hilfsmittel. Auch hier gab der Kapellmeister den Taktgang durch Betonen der Baßnoten und durch markantes Anschlagen der weiterführenden Noten an. Die die Kadenz einleitenden Partien wurden stark gespielt, auch wenn es nicht ausdrücklich vorgeschrieben war. Man hielt im Tempo zurück, so daß der Solist wußte, man erwarte

<sup>1</sup> Em. Bach, a. a. O. II, 29, § 18.

<sup>2</sup> Ebenda.

<sup>3</sup> Ebenda.

eine ausgeführte, verzierte Kadenz, die er übrigens selbst durch ein »schleppendes Forte« vorher andeutete<sup>1</sup>. Wollte er sich bei der Kadenz nicht aufhalten, so gab er dies »seinen Begleitern durch eine Bewegung mit dem Kopfe, oder mit dem Leibe zu verstehen«. Sobald der Akkompagnist das bemerkte, schlug er an Stelle der liegenden Grundnote kurze Noten an, er löste die Grundnote in kürzere Notenwerte auf, wie sie vorher gespielt wurden, damit die Musiker gleich hörten, daß die Kadenz der Solostimme ausfällt, nach dieser Form:



Nach der Kadenz mußte der Baß mit großer »Festigkeit« und »sichern Wiederergriffung des Tempo« weitergehen. Wie bei den Fermaten wurden auch hier die ersten Noten nach dem Ruhezeichen kräftig und stark angeschlagen, »damit die übrigen Ausfühler das wieder ordentlich fortgehende Tempo deutlich fühlen«<sup>3</sup>. Sollten die Noten ausdrücklich piano vorgetragen werden, was selten vorkam, dann wurden die ersten Noten vor dem Eintritt des nächsten Taktes laut gespielt, oder der Klavierist gab den Musikern »durch eine Bewegung des Körpers« die Takteinteilung zu erkennen:



Schwieriger war die Direktion der Recitative, die von langgehaltenen Harmonien gestützt oder von eingeworfenen Instrumentalphrasen unterbrochen wurden, und in denen der Solist frei, ohne strenge Taktgliederung rezitierte. Der Kapellmeister hatte in solchen Sätzen dem Sänger genau zu folgen, Ton und Modulation deutlich vorzuspielen und bei »feurigen Recitativen«, wie Bach sagt, die weiterführenden Harmonien schon unter der letzten Textsilbe anzuschlagen, damit die Instrumentalisten sich danach richten und rechtzeitig einfallen konnten. So wurde

<sup>1</sup> Em. Bach, a. a. O. II, 29, § 12.

<sup>2</sup> Ebenda II, 30, § 5.

<sup>3</sup> Ebenda, § 4.

<sup>4</sup> Ebenda.

die »Lebhaftigkeit«<sup>1</sup> des Recitativs am besten unterhalten<sup>2</sup>. Hatten die Begleiter einen Einsatz zusammen, so mußte der Kapellmeister den Musikern »mit dem Kopfe oder mit dem Leibe bey Zeiten ein merkliches Zeichen geben, damit sie alle zugleich geschwind einfallen« konnten:



Der Quintenschnitt wurde gleichfalls möglichst unter der letzten Textsilbe angefangen und mit vollstimmigen Akkorden angeschlagen<sup>4</sup>. Auch in Recitativen wie das folgende:

wo Läufe und kurze, »präcipitant« zu spielende Noten vorkommen, mußten die Musiker einsetzen, bevor die letzte Silbe völlig ausgesprochen wurde<sup>5</sup>. Sie sollten, wie Hiller sagt, dem Sänger das letzte Wort so zu sagen »aus dem Munde nehmen«<sup>6</sup>. Für die Ausführung solcher Passagen, wie sie das gegebene Recitativ bringt, rät Em. Bach, bei der kurzen Pause vor den Zweiunddreißigsteln das Signal zum Einsetzen durch einen starken Anschlag der C-Harmonie anzugeben<sup>7</sup>. Bei einem unsicheren Sänger schlug der Kapellmeister die Akkorde einige Male hintereinander an. Ähnlich verfuhr man, wenn der Solist den Notentext vergessen hatte oder seine Noten frei veränderte<sup>8</sup>. Der Kapellmeister

<sup>1</sup> Vgl. Em. Bach, a. a. O. II, 38, § 3.

<sup>2</sup> Quantz, a. a. O. XVII, VII, § 59.

<sup>3</sup> Em. Bach, a. a. O. II, 38, § 9.

<sup>4</sup> Quantz, a. a. O. XVII, VII, § 59.

<sup>5</sup> Quantz, ebenda.

<sup>6</sup> A. a. O. XIV, § 14.

<sup>7</sup> A. a. O. II, 37, § 4.

<sup>8</sup> Bach, a. a. O. 38, § 7.

mußte stets seine Harmonien ruhig weiterspielen, um dem Sänger einen festen Halt zu bieten. Weiter konnte er bei ungeübten Solisten die Melodiestimme mitspielen oder einzelne Intervalle vorher anschlagen<sup>1</sup>.

Mit diesen Vorschriften und Grundsätzen sind die Hauptregeln der Klavierdirektion umschrieben: das Betonen der guten Taktteile, das Vorschlagen mit der Rechten, das Auflösen längerer Baßnoten in kürzere, das Mitspielen der Hauptstimme und das deutliche Herausstellen der Noten am Anfang eines Stückes, nach Halten und Kadenzten. Doch die Klavierdirektion reichte in Sinfonie und Oper nicht für alle Partien aus, z. B. nicht für die, welche ohne Continuo gesetzt waren. In solchen zwei- und dreistimmigen oder konzertierenden Stellen, wie sie die Konzerte von Quantz, Graun, Mozart, die Sinfonien der Wiener Vorklassiker, Haydns Jugendsinfonien und die italienischen Opern in großer Zahl bringen, ging die Führung an den ersten Violinisten über. Es gab demnach neben der Cembalodirektion noch eine Spezialdirektion durch den Primgeiger. Er taktierte zuweilen mit dem Geigenhals oder unterbrach sein Spiel, um mit dem Geigenbogen Taktbewegungen auszuführen. Der Violindirektor dirigierte also nach der gleichen Methode wie die Instrumentalisten in früheren Jahrhunderten, die den Takt durch Heben und Senken ihrer Instrumente sichtbar machten<sup>2</sup>. Samuel Petri sagt: »Ich bediene mich statt der Battute [des Taktschlagens] seit einigen Jahren hinter meinem altväterischen Rückpositive der Geige ebenfalls zu dieser Absicht mit so guter Wirkung, daß die Musiker stets im ersten Takte vollkommen beisammen sind, und jeder das tempo genau inne hat<sup>3</sup>.« Von diesem Mitspielen am Beginn eines Stückes war schon bei der Klavierdirektion die Rede. Petri meint, es könne da niemand irren, wenn der Primgeiger »der Stimme, die die kleinsten Noten hat, sagt, daß er ihre Noten . . . vortragen wolle, und der Stimme, die die grössesten Noten hat, sagt, daß er ihre Noten stark angeben wolle«. Wenn

<sup>1</sup> Quantz, a. a. O. VII, VI, § 33, ebenda Notenbeispiel. S. auch Löhlein, Clavier-Schule, 2. Aufl. 1773, II, Kap. 18, § 3.

<sup>2</sup> S. o., Kap. III, S. 46. Vgl. auch Mersenne, Harm. univ. 1637, Tom. II, fol. 324 v: *Ceux qui conduisent maintenant les concerts, marquent la mesure par le mouvement du manche des Luths ou des Tuorbes, dont ils iouent, afin de tenir le ton ferme qui regle les Chantres.* Auf dem Titelblatt von Mozarts *Raillerie musicale* (1787, reproduziert in der *Rivista musicale* IX, S. 563) sieht man einen Musiker, der mit dem Geigenbogen zu dirigieren scheint.

<sup>3</sup> A. a. O. S. 172.

z. B. die erste Violine Sechzehntel, der Baß aber Viertel vorträgt, so spielt er die Sechzehntel und gibt dabei die einzelnen Viertel stark an. »Als unübertreffliches Muster« in dieser Direktion wird der Dresdner Konzertmeister Pisendel gerühmt. Er hatte die Angewohnheit, beim Spielen die Taktbewegung mit dem Halse und Kopfe der Violine anzugeben. »Waren es vier Viertel, die den Tackt ausmachten, so bewegte er die Violine einmal unterwärts, dann hinauf, dann zur Seite, und wieder hinauf; waren es drei Viertel, so bewegte er sie einmal hinunter, dann zur Seite, dann hinauf. Wollte er das Orchester mitten im Stücke anhalten [aufhalten], so strich er nur die ersten Noten jedes Tackts an, um diesen desto mehr Kraft und Nachdruck geben zu können, und . . . hielt [darin] zurück.«<sup>1</sup> Genau so machten es Matthäi und Ferdinand David im Leipziger Gewandhaus, und noch heute werden Gartenorchester in ähnlicher Weise von Geigenspielern dirigiert, so daß es sich erübrigt, auf das äußere Bild dieser Direktion näher einzugehen.

Es handelt sich im 18. Jahrhundert um eine Doppeldirektion, eine Gesamt- oder Oberdirektion durch den Cembalisten (Kapellmeister) und eine Spezialdirektion des Orchesters oder der Ripienisten durch den ersten Geiger (Konzertmeister). Dies Zusammenwirken zweier Anführer war durch die gesamte musikalische Entwicklung gegeben. Die Instrumentalmusik hatte die Violine an die Spitze des Orchesters gestellt und ihrer Stimme die Führung übertragen. Damit war der erste Violinspieler neben dem Klavieristen das wichtigste Mitglied einer Kapelle geworden. Der Violindirektor, der an fürstlichen und königlichen Höfen auch Konzertmeister genannt wurde<sup>2</sup>, war der Leiter der Instrumentengruppen und der Instrumentalmusik. Er sorgte für ein exaktes, einheitliches Orchesterspiel, während die Oberleitung in den Händen des Kapellmeisters lag. Dieser dirigierte Chor- und Opernaufführungen, wählte die aufzuführenden Stücke aus und bestimmte Vortrag und Wiedergabe der Werke. In Italien und Deutschland war er zugleich als Komponist verpflichtet und mußte

<sup>1</sup> Joh. Friedr. Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden 1774, S. 40.

<sup>2</sup> Reichardt, a. a. O. S. 37, und Koch, Mus. Lex. (1802), Art. Concertmeister: »Diesen Charakter bekömmt gemeiniglich derjenige Tonkünstler in den Hofkapellen der Regenten, dem das Direktorium der Instrumentalmusik übertragen ist. In andern Orchestern, die von keinem Hofe abhängen, wird er der Vorspieler oder Anführer genannt.«



den lokalen Bedarf an neuen Musikstücken decken. Doch hatte er ebensogut für fremde Kompositionen einzutreten, er durfte »ander Leute löbliche Arbeit nicht gantz unter die Banck« werfen, wie Mattheson sagt<sup>1</sup>. Daß man diese Matthesonsche Maxime schon früh befolgte, zeigen die Bestände der Kirchenbibliotheken und Opernarchive<sup>2</sup>. So wurden z. B. in Berlin wiederholt Hassesche Opern unter Graun aufgeführt. Ein Zeitgenosse sagt, Graun habe damit gezeigt, »daß er nicht in seine eigenen Arbeiten verliebt sey; sondern die Vorzüge eines fremden Meisterstückes mit Empfindung zu schätzen wisse«<sup>3</sup>. In der Pariser Oper bildete die Direktion überhaupt ein besonderes, vom Komponieren unabhängiges Amt<sup>4</sup>. Quantz meint sogar, es sei nicht nötig, »an einem jeden Orte, oder bey einer jeden Musik, einen besonders guten Componisten zu haben«, wichtiger sei, daß der Dirigent »eine vollkommene Einsicht« habe, um »alle Arten der Composition nach ihrem Geschmacke, Affecte, Absicht und rechtem Zeitmaaße« zu spielen. Ein Dirigent müsse deshalb noch mehr Erfahrung vom Unterschied der Stücke haben als ein Komponist<sup>5</sup>. Auch Kirnberger identifiziert den Kapellmeister nicht mehr mit dem Komponisten. Er sagt in Sulzers »Allgemeiner Theorie der schönen Künste«: der Kapellmeister muß alles, was aufgeführt werden soll, herbeischaffen, »es sey, daß er die Sachen selbst componirt, oder anderswoher genommen habe«<sup>6</sup>. Ähnlich beschreibt Heinrich Christ. Koch das Kapellmeisteramt, er fügt aber hinzu, daß der Kapellmeister in größeren Orchestern dem Violindirektor die Aufmerksamkeit auf jede Partie der Instrumentalbegleitung überlassen solle. Jener habe sein Hauptaugenmerk auf die Singstimmen zu richten.

Diese Doppeldirektion hielt sich in der Zeit des erwachenden öffentlichen Konzertlebens, als in jeder größeren Stadt Deutschlands Dilettantenorchester, Vereine zur Pflege der Instrumentalmusik oder stehende Orchester konzertierten, und blieb noch bis in die Beethovensche Epoche. Gyrowetz dirigierte seine

<sup>1</sup> Vollk. Capellm. III, 26, § 33.

<sup>2</sup> S. u. a. das Dresdener Opernarchiv und die Bibl. der kathol. Hofkirche (Katalog im Archiv der Musikgeschichtlichen Kommission in Berlin).

<sup>3</sup> Briefe, zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten . . . aus dem wichtigen Zeitlaufe von 1740, bis 1778, Berlin 1778. I, S. 139.

<sup>4</sup> Rousseau, Dictionnaire, Art. Maître de musique.

<sup>5</sup> A a. O. XVII, I § 2 und 4.

<sup>6</sup> Art. Capelle, ebenso in G. Fr. Wolf's Musikal. Lexikon 1787, Art. Capellm.

Sinfonien in Neapel mit der Geige, während Paisiello am Klavier saß<sup>1</sup>. Selbst Joseph Haydn mußte noch in London seine großen englischen Sinfonien, die keine Harmoniefüllung mehr verlangen, vom Klavier aus dirigieren<sup>2</sup>.

Die Direktion durch Kapellmeister und Primgeiger brachte manche Mißhelligkeiten mit sich. Oft wollte der Konzertmeister in Chor- und Opernaufführungen die Oberleitung übernehmen, oft wieder der Cembalist in den Sinfonien. So kam es an vielen Plätzen zu Meinungsverschiedenheiten über die Bedeutung des Kapellmeister- und Konzertmeisteramts. Nikolaus Forkel plaidiert in einem Artikel über die »Direction einer Music« für das Dirigieren vom Flügel. Bei großen Vokalwerken kann nach Forkel die Violine unmöglich das Tempo genau und allen Mitspielenden fühlbar angeben. Es müßten notwendig Haupttaktteile angeschlagen werden, die in den meisten Fällen der Baß enthielte, wenn nicht, so könne doch der Flügelspieler, »der zur Begleitung und genauern Verbindung aller Instrumente und Stimmen unentbehrlich« sei, die kleinen Taktteile ohne Nachteil des Ganzen in Haupttaktteile verwandeln und dadurch den Gang des Takts fühlbar machen; dies könne und dürfe die Violine auf keinen Fall, denn ihre Stimme sei gegen die übrigen wie das Schnitzwerk am Gebäude. Auch ein Zurechtweisen der Irrenden sei nur dem Flügelspieler möglich, da der Anführer der Musik die vollständige Partitur vor sich haben müsse. Der Violinist aber habe in einem fort umzuwenden, den Bogen aus der Hand zu legen und sein Spiel zu unterbrechen. Der Flügel, der am besten in die Theorie der Musik einführe, sei daher am geeignetsten zur Angabe des Takts: »Jede wohleingerichtete Capelle kann zur Bestätigung dienen. Hier ist der Capellmeister Director, und bedient sich zur Anführung des Flügels. Der erste Violinist ist gleichsam sein Adjutant, weil die Stimme desselben die stärkste ist, und am deutlichsten durch alle Glieder des Orchesters gehört werden kann. Anführer aber ist er nie, es sey denn, daß ihm der Director irgend eine kleine Expedition anvertraue, dergleichen hier die Sinfonien und andere einzelne Instrumentalstücke sind.« Forkel denkt an die Werke der siebziger Jahre, an Sinfonien mit vollem Instrumentalakkompagnement, deren Direktion der Kon-

<sup>1</sup> Selbstbiographie, Wien 1848, S. 30.

<sup>2</sup> Dies, Biogr. Nachrichten von J. Haydn 1810, S. 93. Vgl. auch C. F. Pohl, Mozart u. Haydn in London II, S. 166.

zertmeister allein übernehmen konnte. Solche Stücke sind in der Zeit der Wiener Vorklassiker und der Mannheimer noch große Seltenheiten. Seine Ausführungen erinnern aber an die Art, wie die neunte Sinfonie in Leipzig noch bis Mendelssohn dirigiert wurde. Die ersten drei Sätze leitete Konzertmeister Matthäi, indem er an den nötigen Stellen einsetzte und Tempoänderungen mit dem Bogen markierte, beim Chorfinale kam dann der Chordirigent und dirigierte von einem besondern Pult aus.

Eine hübsche Übersicht über alle möglichen Arten der Direktion liest man in den »Wahrheiten die Musik betreffend gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann«<sup>2</sup>. Diese »Wahrheiten«, die bisher wenig beachtet worden sind, bringen einen ganzen Abschnitt über die Direktion einer Musik, der so interessant ist, daß er hier im Wortlaut folgen soll. Unser Biedermann ist ein Gegner der Violdirektion und begründet das so:

»1. Da, wo das Orchester so eingerichtet, daß sich die Mitglieder desselben alle übersehen, und einander zu gleicher Zeit hören können, mit braven Virtuosen besetzt ist; der Komponist sein Stück vollkommen richtig bezeichnet, das Zeitmaaß angeben, und vor der öffentlichen Aufführung sattsame Proben gehalten hat, braucht es weiter keiner Direktion; es dirigirt sich alsdann von selbst, wie die Uhr, wenn sie aufgezogen worden ist. Dieses ist die wahre und freye Direktion eines Orchesters, wovon der Zuhörer wenig oder nichts gewahr wird.

2. Wo aber das Orchester nicht die gehörige Einrichtung hat, wird die Direktion davon schon hörbarer, sichtbarer, und mehr gezwungen. Der Zembalist und die Bassisten müssen immer in Bewegung seyn, ihre Grundtöne, von welchen alle Zusammenstimmungen getragen werden, so wie es Noth thut, durch stärkern Anschlag den übrigen Instrumentisten hörbar zu machen, damit sie solchem ihre anzugebenden Töne zugleich beyfügen können, auf daß die Zusammenstimmungen, oder Gedanken des Stücks, nicht in Unordnung empfunden werden mögen. Dieses geht ohne auszeichnende körperliche Bewegung derer, welche die Grundinstrumente spielen, nicht wohl an, daher fällt diese Direktion eben etwas ins Gezwungne.

<sup>1</sup> Genauere Bestimmung einiger musicalischer Begriffe Göttingen 1780, abgedruckt in Cramers Magazin der Mus. I, 2, S. 1055f.

<sup>2</sup> Frankfurt. a. M. 1779, S. 42f.

3. Bey Opern setzt man den obersten Violinspieler an einigen Orten auf einen etwas über das Orchester erhabnen Stuhl, damit ihn jedes Mitglied des Orchesters sehen kann, und er so das ganze Werk dirigiren soll. Das sieht nun zwar abendtheuerlich genug aus, zumal wenn der hochsitzende Herr Direktor sich so konvulsivisch dabey geberdet, daß man alle Augenblicke den Arzt herbeyzurufen für nöthig halten muß, geschweige der üblen Wirkung, wenn eine Violine hoch sitzt, und die übrigen, nebst andern Instrumenten, tief sitzen. Die in die Höhe gesetzte Violine schreyt über das Orchester hinweg, als bestünde die Oper aus einer einzigen Violine, oder es käme zum wenigsten alles darauf an. Der hoch sitzende Herr Direktor hat nöthig umzuwenden; hier erhält die schreyende Musik eine Pause, und die übrigen Instrumente stöhnen nun, gleich Fröschen, düstern aus dem Sumpfe heraus. Er braucht das Schnupftuch; hier fällt die Musik ebenfalls in ein dumpfes Tönen. — Dieses, und die konvulsivischen Geberden des Herrn Direktors, sind für den aufmerksamen Zuschauer gar ein artiges Nebenamusement. Aber ob dadurch ein Orchester dirigirt wird, oder dirigirt werden kann? Dawider liesse sich wol vieles einwenden. Erstlich ist es schon ein Fehler der Einrichtung des Orchesters, wenn man dabey nöthig hat, ein Mitglied höher zu setzen, als die andern Mitglieder, um von den übrigen gesehen werden zu können. Zweytens spielt die erste Violine allemal nur den obersten Ton einer Zusammenstimmung, oder die Melodie des Stücks, mit oder ohne Schnitzwerk oder Figuren. Da aber, wie vor bewiesen worden, Melodie mit allen möglichen Zierrathen doch weiter nichts ist, als das ausgezierte Dach am Hause, die Zusammenstimmungen eines Stücks aber allemal die Gedanken desselben ausmachen und ein ganzes Gebäude vorstellen; so wird leicht begriffen werden können, daß die Violine nicht das Instrument allein seyn kann, welches [die] Orchester, die musikalische Gedanken in der grösten Stärke deklamiren sollen, dirigiren muß, so wie man ein Haus, um es von seinem Standorte wegrücken zu wollen, nicht am Dach anzufassen hat. Und es ist also diese Art von Direktion blosse Frazze.

4. Ein Direktor muß das Tempo von allen Stücken so anzu- geben wissen, wie es der Komponist zu der Zeit gedacht, da er das Stück komponirt hat; er muß bey Proben jedem Instrumente, das wankend wird, einzuhelfen, und was falsch geschrieben ist, in Richtigkeit zu bringen wissen, und also die Partitur vor sich haben und verstehn.

Da nun dieses niemand besser kann, als der Komponist selbst, so folgt augenscheinlich, daß der Komponist selbst Direktor seyn muß<sup>1</sup>.

5. Bey regelmässigen Kapellen oder Orchestern wird auch gewöhnlicherweise das Tempo oder Zeitmaaß so erhalten: Der Komponist, der immer einen Flügel dabey spielt, und mit den Bässen, wie es sich von selbst versteht, in der Mitte des Orchesters sitzt, gibt es auf demselben so an, wie er es im vollen Feuer dachte, als er das Stück komponirte; die Bassisten richten sich nach demselben, und der erste Violinspieler nimmt es ihm gleichsam ab, und theilt es unter die übrigen Mitglieder eben so aus, als er es vom Komponisten erhielt, und so geht jedes Stück in seinem Gange unverrückt fort. Diese Direktion ist eine sichere Direktion.

6. Da aber, wo blos der erste Violinspieler das Direktorium führen will; wo sich der Komponist nach demselben richten soll; wo sich der Violinspieler angewöhnt hat, bey Passagien recht zu eilen, und verlanget, das ganze Orchester soll alsdann auch sogleich mit ihm forteilen; wo er nur mit dem Zeitmaaße sich nach seiner Violine, und nicht nach den Zusammenstimmungen richtet; wo er, wann die Bassisten Passagien oder Läufer haben, so eilt, daß sich die Passagien auf den Bässen, wegen des dickern Tons nicht deutlich ausnehmen können, wenn sie ihm folgen wollen; wo er, wenn das Orchester auch einmal richtig zusammen im Tempo spielt, den Direktor vergessen, und nun, indem ihm derselbe wieder einfällt, mit possierlichen Grimassen, Fußstampfen und dergleichen, dasselbe auf einmal wieder ganz in Verwirrung setzt; wo ihm alle niedrige Chikanen gegen den Komponisten verstattet werden usw., da wird die Direktion nicht nur unsicher, sondern auch lächerlich<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Anmerkung Biedermanns: »Man weiß, daß die Dresdner, Berliner und Stuttgardische Opern und Orchester in Teutschland die besten waren, als die Kapellmeister Graun, Hasse und Jomelli, als Komponisten, das Direktorium darüber führten. Erstere und letztere sind zu Grunde gegangen, und die Berliner war nach Grauns Tode dem Verfall sehr nahe; der jetzige Kapellmeister, Herr Reichhardt daselbst, hat aber Anstalten getroffen, sie wieder in Ordnung zu setzen, und wird vom grossen Friederich auf rechtmässige Art dabey geschützt.«

<sup>2</sup> Vgl. ebenda S. 86: »Ganz unvergleichlich lustig ist es, ein Orchester zu hören, wo ein Violinspieler, der nicht Kenner der Harmonie ist, das Direktorium führt. O, da akkompagnirt man so piano, so forte, daß es Vergnügen ist zuzuhören.« — Auch Mattheson hielt die Violindirektion für eine »Musicanten Charlatanerie«. Exmpl. Organistenprobe, Teil I, S. 85, § 4.

Man kann also die Direktion eines Orchesters eintheilen:

- a) in die wahre Direktion,
- b) in die gezwungne,
- c) in die Frazzendirektion,
- d) in die sichre, und
- e) in die unsichere und lächerliche.

Das Takt schlagen ist bei Virtuosen Pedanterey, wie in Paris bey der grossen Oper, und hilft zur Sache eigentlich nichts, als daß sie dadurch sehr oft ins Lächerliche gezogen wird; bey Lehrpurschen aber ist es Nothwendigkeit.«

Unser Biedermann hält also die Doppeldirektion für die gewöhnliche Form des Dirigierens bei regelmäßigen Kapellen. Er überträgt dem Klavieristen und Komponisten die Oberleitung der Musik. Auch Friedr. Rochlitz tritt in den »Bruchstücken aus Briefen an einen jungen Tonsetzer<sup>1</sup>« für die Klavierektion ein, und Mozart erzählt von der Wiener Aufführung der »Entführung aus dem Serail«, daß er für gut befunden habe, wieder an das Klavier zu gehen, teils um das ein wenig in Schlummer geratene Orchester wieder aufzuwecken, teils um sich den anwesenden Herrschaften als Vater von seinem Kinde zu zeigen<sup>2</sup>. Aus Paris aber schreibt er, die Probe zu seiner Pariser Sinfonie sei so schlecht gegangen, daß er am liebsten selbst mit der Geige dirigiert hätte<sup>3</sup>. Seine Nachrichten gehen eine verhältnismäßig späte Zeit an, eine Epoche, in der die Sinfonie sich von der Ankoppelung an den Continuo schon zu lösen beginnt. Sie zeigen aber die Unterscheidung von Sinfoniedirektion und Opernleitung: Dort ist der Konzertmeister, hier der Klavierist der entscheidende Dirigent.

Zu den Musikern, die die Direktion dem Konzertmeister übertragen, gehört J. J. Quantz. Er meint, es könne gleich sein, welches Instrument der Anführer spiele, da aber die Violine zum Akkompagnement unentbehrlich und auch im Tone durchdringender sei als jedes andere Instrument, so sei es am besten, wenn der Anführer die Violine spiele<sup>4</sup>. In einem Artikel in dem »Jahr-

<sup>1</sup> Allgem. Mus. Ztg. Jahrgang II, 1799, S. 18f.

<sup>2</sup> N o h l, Mozarts Briefe, 1877, S. 369.

<sup>3</sup> Pariser Brief vom 3. Juli 1778: »Den andern Tag hatte ich mich entschlossen, gar nicht ins Concert zu gehen, es wurde aber Abends gut Wetter und ich entschloß mich endlich mit dem Vorsatz, daß, wenn es so schlecht ginge, wie bei der Probe, ich gewiß aufs Orchester gehen werde und dem Hrn. La Hussaye, erstem Violin, die Violine aus der Hand nehmen und selbst dirigiren werde.«

<sup>4</sup> A. a. O. XVII, I, § 3.

buch der Tonkunst von Wien und Prag«<sup>1</sup> wird dem Konzertmeister sogar die gesamte Oberleitung eingeräumt. Es heißt da: »Wer . . . im Spiele Bewegungen und Gebärden machen darf und muß, dies ist der Konzertmeister oder Direktor. . . . Tempo, Bewegung, Feuer, Schatten und Licht, muß er theils durch die Richtung seines Bogens, theils durch den Kopf, und theils durch den ganzen Körper geben. . . . Auch der Kapellmeister [Klavierist] ist diesem Gesetze unterworfen, und zwar müssen seine Bewegungen noch stärker seyn, so daß er . . . oft mit dem Kopf, den Händen und Füßen arbeiten muß, ja, er ist nicht selten genöthigt, die Führung auf dem Flügel ganz zu unterlassen, um mit beiden Armen die Luft zu durchsäbeln. . . . Schicklicher wäre es freilich, wenn der Kapellmeister die Sorge des Dirigirens allein dem Direktor überließe, und er nur auf die Zusammenhaltung des Ganzen, und auf das richtige Einfallen der Vokalisten bedacht wäre. . . . Wie leicht entstehen nicht Unordnungen, wenn zwei Individuen zugleich, das Eine bei dem Klavier und das Andre bei der Violine dirigiren? Ein Theil der Musiker sieht auf den Kapellmeister, ein anderer auf den Direktor. Man nehme nun an, (was so möglich ist) daß diese beide verschiedene Tempi führen, und urtheile dann über den Erfolg.«

Die Frage, ob der Klavierist oder der Konzertmeister die Oberleitung einer Musik beanspruchen kann, war aktuell geworden, als die Literatur der vollstimmig gesetzten Sinfonien anwuchs und die Konzertmeister im Sinfonieorchester die ersten Dirigenten wurden. Aber über das Zusammenwirken zweier Anführer lassen die Quellen keinen Zweifel. Solange der Flügel im Orchester blieb, war ein Kapellmeister im Em. Bachschen Sinne und ein Violindirektor oder Konzertmeister tätig. Nach dieser Form wurden Sinfonien mit Continuo, Opern und Konzerte geleitet, während bei großen Choraufführungen, wie in der Berliner Händel-Aufführung unter Hiller, und bei großen Kirchenmusiken noch von einem besonderen Pult aus durch Takt schlagen dirigiert wurde<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> 1796, S. 173f.

<sup>2</sup> S. o., S. 154f. Bei der genannten Händelaufführung war J. Ad. Hiller der Hauptdirektor, Benda führte die Violinisten an, Fasch saß am Flügel. S. »Nachricht von der Aufführung des Händelschen Messias in der Domkirche zu Berlin« v. J. A. Hiller, 1786. Bei den Oratorienaufführungen der Wiener »Tonkünstler-Societät« im Burgtheater hieß es noch: »Dirigent bei der ersten Violine: H. Ant. Hofmann; am Flügel: Herr Umlauf; bei der Battuta: Herr

Wenn wir uns nach diesem Überblick über Taktschlagen und Doppeldirektion der eigentlichen Dirigentenpraxis und den Vortragsfragen zuwenden, so muß zunächst ein Bild von den Orchester- verhältnissen gegeben werden, mit denen ein Kapellmeister zu rechnen hatte. Den Kern des Orchesters bildete im 18. Jahrhundert die Streichergruppe mit Continuo. Hinzu kommen Bläser und Schlaginstrumente, die das harmoniefüllende Klavierinstrument umgeben. Der Continuo gibt der Musik das harmonische Gerüst, das von Streichern und Bläsern weiter ausgestaltet wird. Er wird auf einem Flügel unter Assistenz von Generalbaßinstrumenten — Theorbe, Harfe oder zweites Klavier — ausgeführt oder auch auf der Orgel, wenn man kein besonderes Klavierinstrument in der Kirche zur Verfügung hat, oder wenn es der Komponist ausdrücklich verlangt<sup>1</sup>. Die Holzbläser sind den Streichern koordiniert, sie werden konzertierend, klangverstärkend (im Tutti) oder zur tonmalerischen Charakteristik gesetzt, doch nehmen sie nicht im modernen Sinne an der motivischen Arbeit teil. Erst die Monnsche Schule, dann die Mannheimer und der spätere Haydn geben den Bläsern selbständigere Partien, die nicht wie das Lullysche Bläsertrio oder Seb. Bachs konzertante Partien vorübergehend gebraucht werden, sondern die von vornherein an der Entwicklung und Durchführung der Gedanken teilnehmen. Die Streicher und eine im Vergleich zur Renaissancezeit verhältnismäßig kleine Bläsergruppe sind die Grundlage des Orchesters. Die Besetzung wechselt je nach den Mitteln des Haushaltes, nach dem Ort der Aufführung und dem Charakter der Musik. Doch läßt sich aus zeitgenössischen Quellen ein ungefähres Bild von der allgemein gebräuchlichen Orchesterbesetzung geben. Ich habe die wichtigeren Orchesterbesetzungen auf einer Tafel zusammengestellt und will hier einen Ausschnitt davon anfügen. Die Einrichtung der Tabelle ist so getroffen, daß erste und zweite Violinen, Celli und Bässe zusammengezählt oder durch ein + unterschieden werden. Die Nebeninstrumente, die dieser oder jener Musiker übernehmen kann, sind in Klammern beigefügt.

Salieri. © S. Hanslick, *Gesch. des Konzertwesens in Wien*, S. 94. Auch der Chorsatz der neunten Sinfonie wurde bei der Uraufführung von Schuppanzigh bei der ersten Violine, von Umlauf am Klavier und vom taktierenden Beethoven geleitet. (Ebenda, S. 274.)

<sup>1</sup> Biedermann, a. a. O. S. 29 nennt als Generalbaßinstrumente den Flügel, das Fortepiano oder die Orgel. Die weiter unten zitierten Bilder u. Orchesterpläne von H. J. Hahn (1720), Walther (1732), Burney (1784), Junker (1782) zeigen als Continuoinstrument die Orgel (S. 195f.).



Tabelle zur Orchesterbesetzung.

Kapelle.	Violin.	Viol.	Celli und Bässe.	Flöten.	Oboen.	Hörner.	Fagotte.	Verschiedene Instrumente.	Quelle.
Leipzig (Große Konzertgesellschaft) 1746—48.	5 + 5	4 + (2)	2 + 2	3		2	3	Flügel.	Dörffel, Gesch. der Gewandhauskonzerte, S. 6.
Leipzig, Konzerte unter Hiller (1763—68).	8 + 8	3	2 + 2	2	2	2	2	Laute, Flügel.	Gerber, Alt. Lexikon <sup>1</sup> (Hiller).
Dresden, Hoforchester (1753).	8 + 7	4	3 + 3	2	5	2	5	Tromp. Pauke, 2 Flügel.	Rousseau, Dictionnaire Orchestertafel. <sup>2</sup>
do. 1756.	18	4	3 + 2	3	6	2	6	Pentaleon, Gambe.	Fürstenau, Zur Gesch. d. Musik zu Dresden II, S. 294.
do. 1783.	15	4	4 + 3	3	4	3	4	Laute.	Cramer, Mag. d. Musik I, S. 4236f.
Berlin, Hoforchester 1753.	12	3	1 + 2	4	3	2	4	Gambe, Theorbe, 2 Cembali.	Marpurg, Hist. Krit. Beyträge I, S. 76f.
do. 1782.	13	4	4 + 3	2 + 2	2 + 1	2	2 + 2	Harfe, 2 Flügel.	Forkel, Mus. Alman. 1782, S. 446f.
do. 1787.	20	6	8 + 4	2	4	4	4	2 Klarinetten, 2 Tromp., 3 Posaunen, ein Paar Pauken, 1 Harfe.	Anonymus, Bemerkungen eines Reisenden über die zu Berlin vom September 1787 bis Januar 1788 gegebene .. Musiken. Halle 1788.
Kapelle des Prinzen Heinrich von Preußen 1754.	4	4	1 + 1	1	1			Cembalo.	Marpurg, a. a. O. I, S. 85f.
do. 1782.	5	2	2 + 1	2		2		Cembalo.	Forkel, Alman. 1782, S. 449f.
Kapelle des Prinzen und Markgrafen Carl 1754.	5	4	1 + 1	1	3	2	1	Harfe, Cembalo.	Marpurg, a. a. O. I, S. 156f.

<sup>1</sup> Vgl. dazu Christian Gottfried Thomas, Unpartheiische Kritik der vorzüglichsten seit drey Jahren ... zu Leipzig aufgeführten ... Concerte und Opern, Leipzig 1798, S. 48. Orchester: 12 Viol., 3 Va., 2 Vcl., 3 Bässe.

<sup>2</sup> Vgl. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun, S. 270 f.; Fürstenau, a. a. O.; Forkel, Mus. Almanach 1782, S. 443 f. (Etat von 1782).

<sup>3</sup> Vgl. Briefe, zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten ... aus dem wichtigen Zeitalter von 1740 bis 1778, Berlin 1778, I, S. 404. Zum Orchester gehören: 2 Flügel, 12 Viol., 4 Violen, 4 Vcl., 3 Bässe, 4 Fl., 2 Fag., 2 Hörner, 4 Oboen, auch abwechselnd (!) zu manchen Stücken eine Theorbe, eine Harfe.

Kapelle.	Violin.	Violen.	Celli und Bässe.	Flöten.	Oboen.	Hörner.	Fagotte.	Verschiedene Instrumente.	Quelle.
Kapelle des Grafen Branicki in Polen 1754.	8	4	1 + 1	2	2	2	2		Marpurg, a. a. O. I. S. 447 f.
Kammer- und Kapellmusik in Gotha 1754.	6				2	2		Zum Accompaniment: 4 Fagott, 4 Laute, 4 Violone, Orgel.	Marpurg, a. a. O. I. S. 270 f.
Hzgl. Hofkapelle in Gotha 1782.	9	1	2 + 1 (Ob.)	3		4	1	Orgel.	Forkel, † Almanach 1782, S. 140 f. (vgl. Cramer, Mag. d. Mus. I, 2, S. 756 f.)
Bischöfl. Kapelle zu Breslau 1754.	7	1	(1) + 1	2		2	2	Flügel.	Marpurg, a. a. O. I, S. 446.
Hochfürstl. Schwarzburg-Rudolstädtsche Kapelle 1757.	8 (2 Trompeten.)	3 (Ob.) (Viol.)	3 + 2 (Trompete.) (Viol. di Gamb.)	(2)	2 (Fl.) (Viol.)	2	1 (Fl.) (Viol.)	Pauke, 3 Tromp., (Cello), Cembalo.	Marpurg, a. a. O. III, S. 77 f.
Württembergische Kammer- u. Kirchenmusik 1757.	11		2 + 1 Hofmusiker.	1	1	1		Cembalo, Orgel.	Marpurg, a. a. O. III, S. 65 f.
do. 1782.	4		2 + 1	2	2	3			
	13	6	3 + 3	2	3	2	2	Orgel.	Forkel, Alman. 1782, S. 132.
Kapelle des Markgrafen Friedrich Heinrich v. Schwedt 1782.	6	2	2 + 2	3	2	2	3	Cembalo.	Forkel, Alman. 1782, S. 150.
Döbbelin'sche Schauspielgesellschaft in Berlin 1782.	4 + 4	2	1	2		2	2	»Wenn Flöten und Hoboen .. gebraucht werden, so sind noch zween Flötenisten da, die aber nicht in Sold stehen.«	Forkel, a. a. O. S. 151.
Churf. Trier'sche Hof- und Kammermusik zu Coblenz 1782.	13	4	2 + 3	3	3	4	3	2 Klarinetten, 2 Tromp., Pauke, Orgel.	Ebd., S. 151 f.
Hochstl. Anhalt-Zerbst'sche Kapelle 1757.	8	1	1 + (1)		2		1	Cembalo.	Marpurg, a. a. O. III, S. 130 f.

Kapelle.	Violenen.	Violen.	Celli und Bässe.	Flöten.	Oboen.	Hörner.	Fagotte.	Verschiedene Instrumente.	Quelle.
Mecklenburg-Schwerin'sche Hofkapelle 1757.	1		1	1	2	2	1 (Fl.)	Cemb., Orgel, Tromp., Pauke.	Marpurg, a. a. O. III, S. 339 f.
	Virtuosen.								
	Zum Accompagnement.								
	6	2	2 + 1	2	2	2	1		
Kapelle des Cardinals zu Preßburg 1783.	9 (Fag., Fl., Klarinetten.)	2 + (1) (Klar.)	2 + 2	1 (Viol.)	2	2	2 (Viol.)	2 Klarinetten, (Viol.), 2 Trompeten, Pauke, Harfe.	Forkel, Alman. 1783, S. 99 f.
Thurn u. Taxische Kammermusik zu Regensburg 1783.	12	2	2 + 2	2	2	4	2	2 Klarinetten, 4 Trompeten, Pauke.	Ebd., S. 102 f.
Churf. Hof- und Kammermusik in Mainz 1782.	10		2 + 1	2	3	2	1	Laute, 2 Klarinetten.	Forkel, Alman. 1782, S. 127 f. Vgl. auch Cramer, Mag. d. Mus. I, 2, S. 749 f.
Churfürstl. Kapelle in Bonn 1782.	8 + 4 Akzesisten.	4	2			4	2		Forkel, Alman. 1782, S. 129 f.
do. 1783.	9 + 2 (Akzesisten.)	2	2 + 2	2	2 (Klarinette.)	4	3	3 Trompeten, Pauke (4 Tromp. kann auch den Baß übernehmen).	Cramer, Mag. d. Mus. I, S. 384 f.
Hofmusik in Cassel 1783.	7 + 7	2	2 + 2	2	2	2	3		Cramer, Mag. d. Mus. I, S. 146 f.
do. 1782.	5 + 6	1	2 + 2	2	2	2	2		Forkel, Alman. 1782, S. 139 f.
Ansbachische Kapelle, Kammer- und Hofmusik 1782.	12	3	5 + 2	2	3	4	3	3 Klarinetten.	Forkel, Alman. 1782, S. 136 f., (vgl. Mizlers Mus. Bibl. III, S. 366 f.)
Bentheim-Steinfurtische Kapelle.	6 + (1)	2	2 + 1				(1)	2 Klarinetten, Pauke.	Cramer, Mag. d. Mus. I, 2, S. 784 f.
Kapelle des Erzbischofs zu Salzburg 1757.	8 + (2) (Fl., Horn, Fag., Ob., Vcl.)	2 (Ob.)	2 + 2 (Viol.)	3 (Viol.)		2 (Viol., Vcl.)	4 (Ob.)	Orgel, Cemb., Posaune (der Posaunist spielt auch Viol., Vcl. und Horn), 2 Chöre Trompet. und Pauken.	Marpurg, a. a. O. III, S. 183 f.

Kapelle.	Violin.	Violen.	Celli und Bässe.	Flöten.	Oboen.	Hörner.	Fagotte.	Verschiedene Instrumente.	Quelle.
Fürstl. Hofkapelle in Bamberg.	40	2	2 Bässe.				4	Hoboen, Waldhörner, Violoncelli.	Fr. Nicolai, Be- schreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz. 1783. I, S. 129.
K. K. Hof- und Kammermusik in Wien 1782.	40		2 + 2				2	3 Posaunen.	Forkel, Alman. 1782, S. 130 f.
Fürstl. Ester- hazische Ka- pelle zu Ester- haz in Ungarn 1783 (unter Haydn).	44	2	2 + 2		2	2	2		Forkel, Alman. 1783, S. 100 f.
Salomon- Haydn Kon- zerte in London.	12-16	4	3 + 4	[2]	[2]	[2]	[2]	Tromp. Pauk.	C. F. Pohl, Mo- zart u. Haydn in London II, S. 121.
Paris 1754 Con- certs spirituels.	46	2	6 + 2	5			3	Orgel.	Marpurg, a. a. O. I, S. 192 f.
Opernorchester.	46 (+ 2)	6	12 (mit Gam- bisten)	9		2		Flügel.	
Hofkapelle in Mannheim 1756.	10+10	4	4 + 2	2	2	4	2	Tromp. Pauke Orgel.	Marpurg, a. a. O. II, S. 567.
do. 1782.	48+(2) (+ 5 Akzes- sisten)	3	4 + 3	4	3	4 (+ 2 Akzes- sisten)	4	3 Klarinetten + 4. Akzess.	Forkel, Alman. 1782, S. 123 f.

Bei allen Orchestern ist auch ohne ausdrückliche Hervorhebung ein Klavierist tätig: »Den Clavicymbal verstehe ich bey allen Musiken, sie seyn kleine oder große, mit dabey«, sagt Quantz<sup>1</sup>, und der Biedermann schreibt in seinen Wahrheiten: »Da . . bey jedem Tonstück, in dem der Komponist jeder Stimme eine natürliche Melodie für sich giebt . . immer Lücken in den Zusammenstimmungen bleiben: so ist bey der Ausübung hauptsächlich ein Instrument nöthig, welches diese Lücken ausfüllt. Dieses In-

<sup>1</sup> A. a. O. XVII, I, § 16, Biedermann, a. a. O. S. 29: »Kein Stück kann ohne Generalbaß vollkommen ausgeübt werden.«

strument ist der Flügel, das Fortepiano oder die Orgel; bey regelmäßigen Orchestern nimmt man noch Harfen oder Theorben dazu<sup>1</sup>.«

Die in unserer Tafel zusammengestellten Nachrichten sind nicht alle gleich beweiskräftig; einige berücksichtigen nicht die Musiker, die Nebeninstrumente spielen, andere zählen die Konzertmeister und die Spieler der Bratsche, der Flöte, Oboe usw. nicht besonders auf, andere wieder bringen ihren Kapell-Etat summarisch — kurz, es gibt bei diesen Berichten genug Lücken. Im großen ganzen kann man sich aber doch aus der Tabelle eine ungefähre Vorstellung von den Orchesterverhältnissen bilden. Durchschnittlich finden wir Besetzungen von 4—20 Violinen mit den entsprechenden Blasinstrumenten. Man kannte aber auch Massenorchester. Charles de Brosses erzählt von einer Aufführung in Rom im Jahre 1740, wo zirka 200 Instrumentalisten mitwirkten<sup>2</sup>, die Berliner Händel-Feier (1786) stellte allein 38 erste, 39 zweite Violinen, 18 Bratschen, 23 Celli, 15 Kontrabässe usw. auf<sup>3</sup>; in London wurde bei dem ersten Konzert zur Feier des Händel-Jubiläums aus 274 Notenbüchern musiziert<sup>4</sup>, und Dittersdorf führte seinen »Hiob« mit einem Orchester von etwa 230 Personen auf<sup>5</sup>. Aber diese Orchester blieben in der alten Zeit vor der Einführung der Musikfeste und Händel-Aufführungen nach dem Muster der Londoner Jubiläumsfeier Ausnahmen; man hat sich auch lange Zeit gegen diese großen Besetzungen gewehrt<sup>6</sup>.

Sieht man sich die Anordnungen auf unserer Tabelle näher an, so fällt zuerst die schwache Besetzung der Bratsche auf: zu 16 Violinen — 3 Bratschen (Hiller), zu 8 Violinen — 2 Bratschen (Döbelin'sche Gesellschaft) oder eine einzige (Gotha 1782). Diese Anordnung wird indes von allen Musikern bestätigt. Petri ver-

<sup>1</sup> A. a. O. S. 29.

<sup>2</sup> Lettres familières II, S. 379: Dans un concert spirituel qui fut exécuté la veille de Noël, dans la salle papale de Monte Cavallo, je jugeai qu'il y avait à peu près deux cents instruments.

<sup>3</sup> Hiller, a. a. O. S. 22f.

<sup>4</sup> Burney-Eschenburg, Nachricht von G. Fr. Händels Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Juni 1784 angestellten Gedächtnisfeier. Berlin u. Stettin 1785, S. 9.

<sup>5</sup> Selbstbiographie, Kap. 26. Eine Aufzählung außergewöhnlich großer Orchesterbesetzungen bringt Burney, a. a. O., Vorbericht.

<sup>6</sup> S. Gerber, Neues Lex., Vorrede; Artega-Forkel, Gesch. der ital. Oper II, S. 222f., Koch, a. a. O., Art. Begleitung. Vgl. Mennicke, a. a. O. S. 45.

langt z. B. zu 6 ersten und 4 zweiten Ripien-Violen nur 2 Bratschen<sup>1</sup>, und noch in Koehs Musikalischem Lexikon (1802) wird als gewöhnliche Besetzungsregel vorgeschrieben: 8 Violinen — 2 Bratschen oder 10 Violinen — 3 Bratschen. Man hat dabei zu berücksichtigen, daß die Bratschen in der italienischen Oper und in der frühen Sinfonieliteratur sehr oft an den Baß gekoppelt sind, daß sie nicht die gleiche Rolle in der Literatur spielen wie in unserer Zeit. Vielleicht hatten die Instrumente auch einen besonders starken Ton und konnten leichter durchdringen. Quantz und Petri fordern ausdrücklich tüchtige Spieler für die Bratsche, keine abgedienten Violinisten<sup>2</sup>.

Quantz gibt folgende Besetzungsregel: Zu vier Violinen gehören 1 Bratsche, 1 Violoncell, 1 Kontraviolon von mittlerer Größe; zu 6 Violinen das gleiche (!) und ein Basson, zu 8 Violinen aber: 2 Bratschen, 2 Celli, ein zweiter, etwas größerer Kontraviolon, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Bassons und zu 12 Violinen: 3 Bratschen, 4 Violoncelli, 2 Kontrabässe, 3 Bassons, 4 Oboen, 4 Flöten, ein zweiter Flügel und eine Theorbe<sup>3</sup>. Damit stimmt unsere Tafel in den Hauptzügen überein. Auch die Besetzungsregeln von Petri und Koch bestätigen die Quantzsche Aufstellung. Jener verlangt zu 12 Violinen: 3 Bratschen, 3—4 Ripienbässe, Celli und 2 Kontrabässe nebst dem Flügel, dieser zu 8 Violinen und 2 Bratschen: 2 Celli und 2 Kontrabässe, oder zu 10 Violinen: 3 Bratschen, 3 Celli, 2 Bässe. Wichtig ist bei der Quantzschen Besetzung auch die chorische Anordnung der Bläser: Zu 8 Violinen gehören 2 Flöten, 2 Oboen, zu 12 und mehr Violinen aber 4 Flöten, 4 Oboen. Dreßler meint deshalb: »Zehn, auch zwölf Violinisten, weniger aber nicht, die eine gehörige und gute eingreifende Spielart haben, sind in einem Orchester nothwendig; und alle blasende Instrumente müssen gehörig doppelt besetzt seyn<sup>4</sup>.« Das bleibt so bis zum Aufkommen des klassischen Instrumentalstils und der durchbrochenen Instrumentation. Die Holzbläser sind entweder konzertierende, solistische, oder aber Tutti-Instrumente, während Trompeten und Pauken bei der alten Bestimmung bleiben, Festmusiken, kriege-

<sup>1</sup> Petri, a. a. O. S. 187.

<sup>2</sup> Quantz a. a. O. XVII, III, Petri, a. a. O. S. 173.

<sup>3</sup> A. a. O. XVII, I, § 16.

<sup>4</sup> Ernst Christ. Dreßler, Fragmente einiger Gedanken des Musikalischen Zuschauers die bessere Aufnahme der Musik in Deutschland betreffend, Gotha 1767, S. 13.

rische Aufzüge und ähnliche Situationen zu begleiten. Die Abweichungen von der Quantzschen Regel, wie sie unsere Tafel hier und da zeigt, sind zum Teil durch den Etat der Orchesterverwaltung bedingt oder auch durch Lokalverhältnisse. Viele Schriftsteller sagen ausdrücklich, daß man bei der Orchesterbesetzung den Ort der Aufführung in erster Reihe berücksichtigen muß<sup>1</sup>. Der genannte Biedermann meint: in der Besetzung muß man sich »immer nach dem Orte, wo ein Orchester stehen soll«, richten. »In Sälen, Kirchen, Opernhäusern, richtet man sich mit der Verstärkung ... nach der Größe derselben; und da hat man bemerkt, daß bey stärkerer Besetzung der Orchester die Violonzellos nicht Kraft genug haben, durch die Violinen durchzudringen, und daß der unterste Ton von Zusammenstimmung deutlich sich ausnehmen soll. Man hat daher zu zwey Violonzellos noch einen Kontravolon gesetzt und dann erwünschte Wirkung vernommen<sup>2</sup>.« Diese Verstärkungen sind auf unserer Tafel leicht zu erkennen. In einigen Kapellen haben wir sogar 3 Celli, 3 Bässe u. s. f., eine Besetzung, die sich aus der Grundregel ergibt, daß in jedem Orchester die Bässe deutlich gehört werden müssen. Sie sind das Fundament des musikalischen Aufbaus und müssen alle anderen Stimmen stützen und im Takt halten<sup>3</sup>. »Allemal müssen die Bässe die Anzahl der Violinen bestimmen, wie der Boden oder Grund die Schwere des Gebäudes«, sagt unser Biedermann. »Immer müssen die verschiedenen Töne der Zusammenstimmungen gleich stark, kräftig und schön dabey gehört werden, welches eben geschieht, wenn der unterste Ton jeder Zusammenstimmung, als Basis, worauf das musikalische Gebäude ruhet, diejenige Kraft hat, welche, dieses Gebäude zu tragen, nöthig ist. Und hierzu gehören hauptsächlich Kontraviolonen<sup>4</sup>.«

Hatte der Kapellmeister die Besetzung einer Musik nach den zur Verfügung stehenden Kräften angeordnet, so konnte er sich der Aufstellung der Musiker zuwenden. »Die Stellung und An-

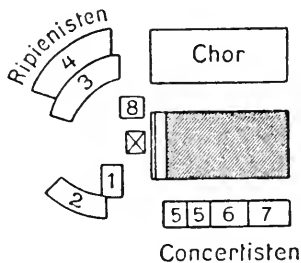
<sup>1</sup> Sulzers Allg. Theorie, Art. Besetzung; G. Fr. Wolfs Mus. Lex. 1787, Art. Besetzung.

<sup>2</sup> A. a. O. S. 37.

<sup>3</sup> Rousseau, Dictionnaire, Art. »Orchestre«: c'est la Basse qui doit régler et soutenir toutes les autres Parties. Wolfs Lexikon, Art. Besetzung: der Baß muß seiner Natur nach etwas mehr als alle Stimmen gehört werden. S. auch Sulzer, a. a. O.

<sup>4</sup> A. a. O. S. 38/39.

ordnung der Personen ist . . kein geringes Stück einer musikalischen Regierung«, schreibt Mattheson, »jedoch muß man sich hierin oftmahls nach der Gelegenheit des Ortes viel richten. Im Gottes-Hause ist die Eintheilung anders zu machen, als in der Kammer. Auf dem Schauplatz und im Orchester wiederum anders.«<sup>1</sup> Der deutsche Biedermann begnügt sich mit der Anmerkung, daß die Orchesterstellung verschieden sei, die beste sei die, wo sich die Musiker alle sehen und hören könnten, man solle sie in einem Zirkel oder Halbzirkel aufstellen<sup>2</sup>. Eingehender behandeln Quantz, Rousseau, Junker, Petri und Koch die Orchesterstellung. Ihre Nachrichten und eine Reihe von Orchesterplänen beweisen, daß man auch hier festen Grundsätzen folgte. Als Grundregel galt der Satz: die Bässe müssen dicht beim Cembalo stehen. Sie bestimmen am deutlichsten die Taktzeiten und können auch das Tempo nach der Angabe des Kapellmeisters dem ganzen Orchester übermitteln. Der Cembalist hat »kein Instrument, in welches er, den bestimmten Tackt, sicherer und schleuniger überpflanzen kann, um ihn, übers ganze Orchester auszubreiten, als die Bässe«<sup>3</sup>. Auf allen Orchesterplänen sieht man deshalb dicht beim Klavier mehrere Baßinstrumente:



1 Cello; 2 Baß; 3 Streicher; 4 Bläser; 5 Konzertvioline; 6 Flöte; 7 Cello;  
8 Gesangsolo.

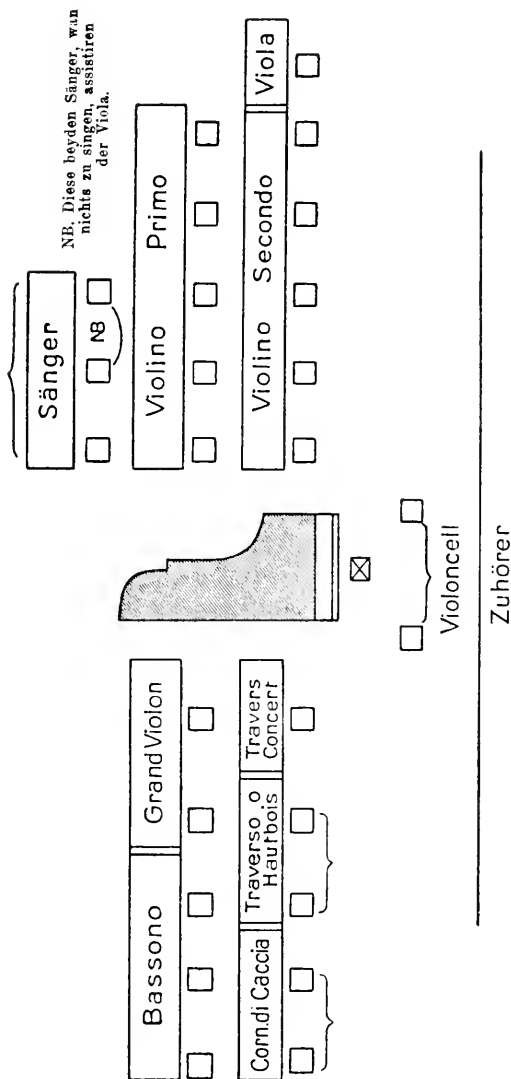
Nach Max Seiffert: Die Verzierung der Sologesänge in Händels »Messias«, Smlbd. der I. M.-G. VIII, S. 600. (Händel im Kreise seiner Musiker in London.)

<sup>1</sup> Mattheson, Vollk. Capellm. III, Kap. 26 § 28.

<sup>2</sup> A. a. O. S. 40.

<sup>3</sup> Junker, a. a. O. S. 13.

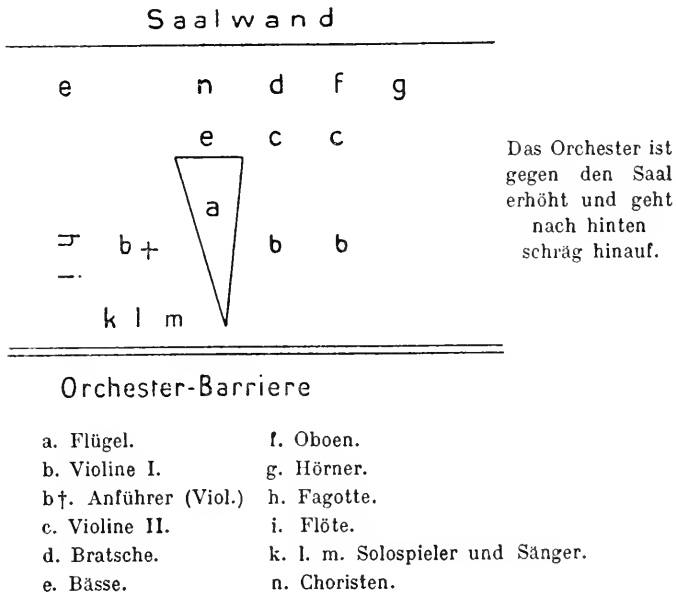




Tabula musicorum der lobl. großen Concert-Gesellschaft 1746—48. (Nach Alfred Dörffel, Gesch. der Gewandhauskonzerte 1884, S. 6. Ebenda noch Angaben über die Nebeninstrumente, die einige Musiker übernehmen können.)

Um das Cembalo gruppieren sich die übrigen Instrumente. Bevor wir ihre Anordnung behandeln, ist noch ein zweiter Grundsatz anzuführen, der gleichfalls für alle Orchester gilt: die Stellung des Konzertmeisters dicht am Cembalo. Em. Bach sagt: »steht der erste Violinist, . . . wie es sich gehört, nahe am Flügel; so kan nicht leicht eine Unordnung einreißen.«<sup>1</sup> Sehr hübsch zeigen diese Regel die Orchesterpläne des Berliner Liebhaberkonzerts (unter Bachmann) und des Rellstabschen »Konzerts für Kenner und Liebhaber« in Berlin, die der schon früher angeführte Anonymus in seinen »Bemerkungen eines Reisenden« mitteilt:

Berliner Liebhaberkonzert unter Bachmann.

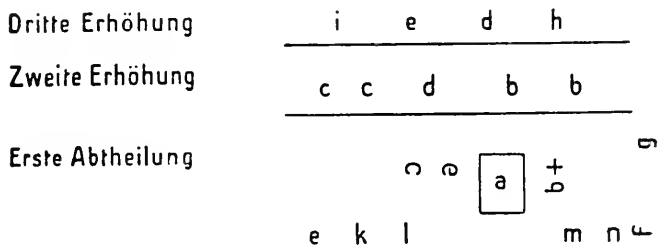


Das Orchester ist gegen den Saal erhöht und geht nach hinten schräg hinauf.

<sup>1</sup> Em. Bach, a. a. O. I, Einl. § 9 Anm.

## Konzert für Kenner und Liebhaber in Berlin (Rellstab).

## Wand des Chors.



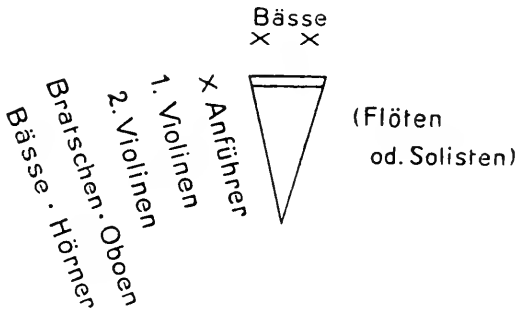
- |                      |                                      |
|----------------------|--------------------------------------|
| a. Fortepiano.       | f. Flöten.                           |
| b. Violine I.        | g. Oboen.                            |
| b†. Anführer (Viol.) | h. Fagotte.                          |
| c. Violine II.       | i. Hörner.                           |
| d. Bratsche.         | k. l. m. n. Solosänger- und spieler. |
| e. Bässe.            |                                      |

Der Anonymus hält die Bachmannsche Anordnung für ungeeignet. Der Anführer kehre dem Orchester den Rücken zu; besser sei die Rellstabsche Stellung, da hier der Konzertmeister dem Direktor (Klavierist) gegenüberstehe und von den Spielern leicht gesehen werden könne.

Die Aufstellung der Instrumente ist auf den gegebenen Orchesterplänen, die für Saalaufführungen gelten, so getroffen: erste und zweite Violinen stehen entweder hintereinander (Leipzig, Berlin, Liebh.-Konz.) oder nebeneinander (Rellstab-Konz.). Blechbläser werden in den Hintergrund postiert. Die Solisten und Konzertisten stehen vorn in der Nähe des Klaviers, während der Chor entweder hinter den Flügel, zur Seite oder vor den Kapellmeister gestellt wird. Eine ähnliche Aufstellung schlägt Quantz vor<sup>1</sup>. Er verlangt, daß bei einer zahlreichen Musik, die im Saal oder an einem großen Ort, wo kein Theater ist, aufgeführt wird, die Spitze des Cembalos gegen die Zuhörer gerichtet werden soll. Damit nun kein Musiker dem Zuhörer den Rücken kehre, sollen die ersten Violinen beim Klavier in einer Reihe nacheinander stehen, und zwar der Anführer (Konzertmeister) beim

<sup>1</sup> A. a. O. XVII, I, § 14.

Klavieristen zur Rechten. Die Baßspieler, die mit dem Klavier gehen, sollen dicht beim Cembalisten spielen, zweite Violinen hinter den ersten, und hinter diesen die Bratschen. Neben die Bratschen kommen nach der rechten Seite zu die Oboen, hinter diesen die Waldhörner und Bässe. Die Flöten will Quantz, wenn sie konzertierende Partien blasen, vor die erste Violine haben oder auf die linke Seite des Flügels. Auch die Sänger können diesen Platz einnehmen, da sie, wenn sie hinter dem Klavieristen stehen und aus der Partitur singen, nur die Cellisten und Bässe stören, zumal kurzsichtige Sänger sich beim Notenlesen bücken müssen, wodurch Ton und Atmung behindert werden. Quantz' Anordnung ließe sich so aufzeichnen:

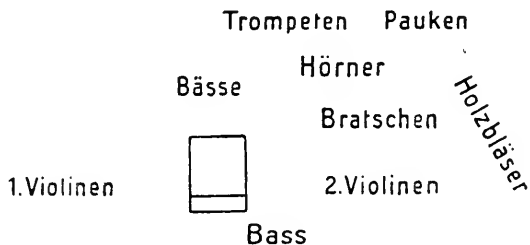


Eine Aufstellung, die durch die Gruppierung der Instrumente nach einer Seite hin von den gegebenen Plänen abweicht. Aber auch hier sind die gegebenen Grundsätze der Instrumentenanordnung beibehalten.

Für die Verteilung der Instrumente um den Flügel plaidiert Junker; er macht diese Vorschläge<sup>1</sup>: »Einer von den Controbässen stehet gleich beym Cembalisten, um die Zeitfolge aufzunehmen. ... An die Bässe gränzen die Violen, auf der einen Seite des Flügels. Die Horns werden etwas entfernter, hinter die Bässe gestellt, weil in einer größern Nahheit, die Summe ihres Tons, keine gehörige Proportion mit dem ganzen haben würde, und die Melodie, auf Kosten, der Harmonie leiden müßte [vgl. die Berliner Orchester]. Braucht man Trompeten und Pauken, so ist ihr Plaz noch hinter den Horns, weil ihr Ton, noch schärfer ist. ... Am Flügel zunächst, gegen die Violen über, stehen die ersten

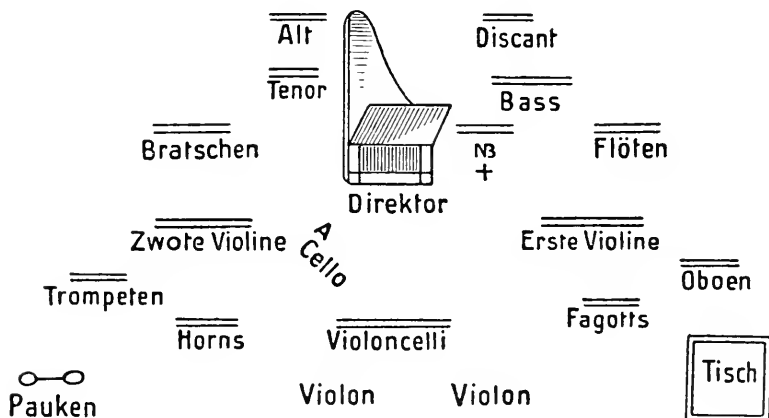
<sup>1</sup> A. a. O. S. 13f. Kapitel »Von der Stellung«.

Violinen, will man die zweyten Violinen den ersten gerade überstellen (da sie sonst, etwas unter die Violen zu stehen kämen) so sind wir auch der Meinung: und die Violen kämen alsdenn etwas seitwärts gegen die Bässe. Die übrigen Blasinstrumente, als Oboen, Flöten, Clarinetten, stehen am entferntesten von den Bässen unter den Saiteninstrumenten, theils, weil ihre Entfernung an sich, von den Bässen die größte ist, theils, weil sie eigentlich bloß ausfüllen, theils, am wenigsten zur Bestimmung der Momente [Takttheile] beytragen.« Seine Anordnung, die nicht gerade klar formuliert ist, könnte so aussehen:



Diese Orchesterdisposition ist aber nach Junker nicht brauchbar, wenn auf einem Podium konzertiert wird. Diese Bühnen haben seinen vollkommenen Beifall, »nicht allein in Absicht der Wirkung der musikalischen Töne selbst, sondern auch in Absicht einer größern Freyheit und Ungezwungenheit, die hier denen Kapellisten überhaupt, und insbesondere dem Solospieler zu statten kommt, der hier gesichert ist, daß kein Nobilis, der auch etwas krazen oder dudlen kann, hart hinter ihm, in sein Blatt sehe, und ihn schenire«. Weiter gewähren die Bühnen den Vorteil, daß man das ganze Orchester leicht übersieht, die Spielenden alle im Auge behält, und daß die Töne genau miteinander sich vereinigen. Auch bei dieser Aufstellung gehören die Sänger an den Flügel, so daß »wenigstens außer dem Fall von Collisionen jeder Solosänger, mit dem Cembalisten, aus einem Blatt singe. . . . Um den Flügel herum, können hier die Spieler freylich nicht vertheilt seyn, sie können auf solchen Bühnen, dem Flügel bloß seitwärts neben einander stehen. Rechts ohngefähr die Reihe der ersten Violinen, links gegen über, die Reihe der zweyten; hinter den ersten, die Oboen, hinter den zweyten, die Flöten; hinter dem Flügel, in der Mitte die Bässe. Doch könnte man, die Violen zu den Oboen, und die

Violonecells zu den Flöten stoßen lassen.« Auch diese Anordnung, die die gegebenen Pläne nur wenig modifiziert, hält sich an die entwickelten Regeln. Sehr ausführlich ist Petri auf die Orchesterstellung eingegangen. Er bringt diesen Orchesterplan:



und gibt für seine Brauchbarkeit folgende Erklärung:

»Der Direktor hat alle die Hauptstimmen um sich. Ihm zur Rechten steht der erste Hauptgeiger, der ihn observirt, und seine Stimme alsdenn wiederum gut anführen kan. Ja der Direktor kan ihm so gar theils zwischen den Sätzen, theils mitten darinn ein Wort sagen, ohne daß irgend ein andrer gestört wird. Eben so hat er den ersten Geiger bey der andern Violine bey sich, und der erste Violonecellist, der bey ihm sitzt, spielt aus seinem Generalbasse oder Partitur mit. (Er ist auf der Tabelle mit A Cello bezeichnet.) Dieser sitzt schief und hat seitwärts rechter Hand die andern Bässe hinter sich im Gesichte, welche er dirigiren soll<sup>1</sup>. Die Bratschen, welche theils beim Schweigen der Bässe einen verjüngten Baß machen, werden alsdenn stark genug zu hören seyn, theils werden sie bey voller Harmonie sich nach der zwoten Violine als der ersten Mittelstimme gut richten können, wenn sie die zwote machen sollen. Man könnte zwar die Bratschen auch neben die zwote Geige zur Linken stellen, allein selten wird man so viel Breite im Salon haben, und außerdem entfernen sie sich auch zu sehr von den Bässen, mit denen sie doch so oft

<sup>1</sup> D. h. er ist der Stimmführer der Bässe.

gemeinschaftliche Arbeit haben. Die Blasinstrumente sehen den Takt im Bogenstriche der Geigen vor sich so wohl, als der Pauker, so daß bey gehöriger Aufmerksamkeit nicht leicht Fehler vorkommen können. Das + aber mit dem NB. bedeutet die Stelle des Solosängers, welcher wohl thut, wenn er sich zum Akkompagnement so nahe, als möglich macht, damit er es nach seinem Gefallen in dis und jenes Tempo setzen könne, wozu nur ein kleiner Wink eines Fingers in der linken Hand nöthig ist, der von niemanden bemerkt wird, als von denen, die es bemerken sollen. Endlich so hat er bey dieser Stellung auch die erste Geige unmittelbar neben sich.

»Gesetzt aber, ein Solosänger wollte gern allein seyn, so kan er sich des Konzertspielers oder Bläusers Ort erwählen, und dieser ist vor der ersten Geige bey den Flöten und Flügel über dem NB, denn noch weiter gegen die Zuhörer vorrücken zu wollen, wäre wohl zu eitel.

»Die Singstimmen bey Chören habe ich nicht blos darum so gestellt, weil die Diskantisten und Altisten, die vorne stehen, die kleinsten sind; sondern damit Alt und Tenor auf der Seite stehe, wo die zwote Geige und die Bratsche stehn, die ihre Gehülffen sind, besonders bey Fugen<sup>1</sup>; ferner damit der Diskantist vor der ersten Violine stehe, die es gern mit ihm hält, und der hinter ihm stehende Bassiste, der gemeinlich sein Präfekt ist, ihm im Pausiren und andern Fällen mit Hülffe nahe sey. Denn wir reden hier nur von Stadtkonzerten; für Kapellen wäre dergleichen vorzuschreiben lächerlich. . . .

»Noch eins muß ich anführen, warum ich die Fagottisten und Hoboisten zusammengestellt habe. Die Ursach ist doppelt: Einmal weil nicht jede Stadt sie beide zugleich besezen kan, und eben dieselben bald Oboe bald Fagott blasen müssen<sup>2</sup>;

<sup>1</sup> Vgl. Ernst Wilh. Wolf, Auch eine Reise, aber nur eine kleine musikalische in den Monaten Junius, Julius und August 1782, Weimar 1784, S. 25 von einem Ludwigsluster Konzert: »Das Singe-Chor machte die Fronte auf beiden Seiten des Flügels, und die Instrumente hatten ihre Plätze dahinter; Trompeten und Pauken nahmen die Seitenwand am Ende des Orchesters ein und die übrigen blasenden Instrumente standen hinter den Violinen.«

<sup>2</sup> S. o. die Tabelle, vgl. Quantz' Selbstbiographie in Marpurgs Beyträgen I, S. 197f. Einer der ersten, die gegen das Spielen mehrerer Instrumente Front machen, ist Dreßler: »Wer auf Instrumenten, besonders blasenden, was gethan, soll vorzüglich sich zu einem halten; damit nicht der Ansatz, oder bey Violin und Violoncell die Faust verdorben werde, . . . man wird manchmal kaum vor eins gehörig bezahlt.« (Fragm. einiger Gedanken, S. 13.)

zweytens, weil oft eine Oboe und ein Fagott mit einander obligat gesetzt werden, die daher einander in der Nähe seyn müssen.«

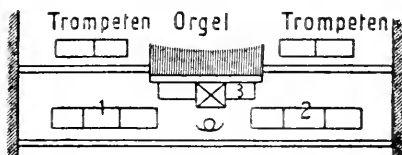
Die Petrische Aufstellung stimmt im Prinzip mit den Plänen von Quantz, Junker und Rellstab überein. Die Abweichungen erklären sich aus dem Aufführungslokal und aus dem Charakter der aufzuführenden Musik. Eine Kantatenaufführung, wie sie der Londoner Plan und Petris Vorschläge berücksichtigen, ist anders anzuordnen als die Konzert- und Kammermusik, auf die sich Quantz und Rellstab beziehen. Auf allen Tafeln, die für Saalaufführungen gegeben sind, sind aber die gleichen Regeln für die Orchesterstellung befolgt: die Bässe und der Konzertmeister stehen dicht beim Cembalo, erste und zweite Geigen sind entweder einander gegenüber oder hintereinander gestellt, während die schwächeren Holzbläser bei den Violinen oder am Klavier postiert werden. Die Blechbläser spielen im Hintergrund, damit sie die übrigen Stimmen nicht übertönen. Violinen und Bläser können aber auch getrennt voneinander stehen, wie im Leipziger Orchester. Die Solisten und Sänger konzertieren in der Nähe des Klaviers. Der Chor steht vor dem Kapellmeister oder dicht beim Klavier<sup>1</sup>. Sind die Sänger hinter den Instrumentalisten aufgestellt, so muß der Kapellmeister seinen Flügel so stellen, daß er sie stets im Auge behalten kann.

Die gleichen Grundsätze gelten für Aufführungen in der Kirche. Nur sind hier aus Raumrücksichten oft andere Voraussetzungen für die Aufstellung gegeben. Von der Orchesterstellung in der Kirche werden die folgenden Tafeln eine Vorstellung geben<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. P o h l , Mozart und Haydn in London II, S. 27 über die Orchesterstellung bei den Oratorien-Aufführungen im Covent-Garden- und Drury-lane-Theater: »Das Arrangement des Orchesters ist sehr gut. Ganz vorn ist eine Reihe der Solosänger; hinter diesen, erhöht, die der Chorsänger; sodann wieder unmittelbar hinter ihnen und dem Fortepiano, das das Ganze dirigirt, zur Seite die Violoncellen und Contrabässe, und auf den Seiten folgen dann wieder in einem Amphitheater die übrigen Instrumente, bis hinten zur Orgel, die nur zur Verstärkung der Chöre gebraucht wird (l).«

<sup>2</sup> Die Pläne berücksichtigen nicht die Anordnung mehrchöriger Werke. Wie solche Kompositionen am Anfang des 18. Jahrh. aufgeführt wurden, zeigt eine Stelle in Matthesons Neu Eröffn. Orch. (S. 158). Es heißt da: Man »macht Stücke mit 3. à 4. Chören / und besetzt selbige gemeinlich also: Auff einem Chor stehen v. g. Trompeter und Paucker / da immer zu 6. Trompeten ein Paar / und zu 12. zwey Paar Paucken gehören. Auf dem andern sind Posaunen /

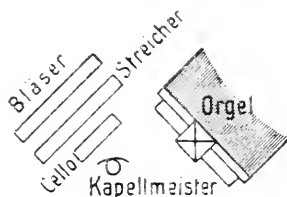




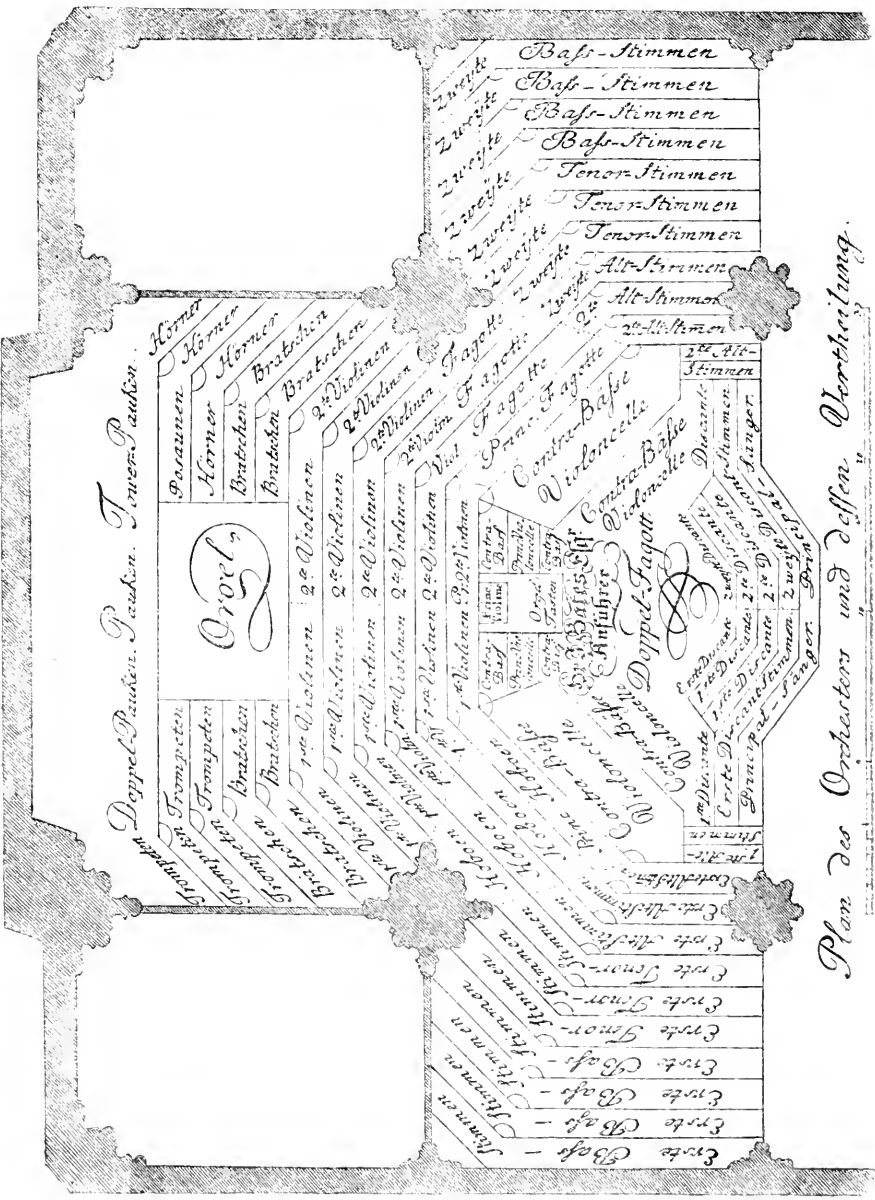
- ◌ Kapellmeister, der Orgel den Rücken zukehrend;  
 1. Sänger;  
 2. Violinen und Gambe;  
 3. Organist.

Nach: Altes und Neues aus dem Lieder-Schatze, Welcher vor Gott der . . .  
 Ev. Kirchen . . . geschenket und in dieses . . . Gesang-Buch gebracht von  
 M. Hermann Joach. H a h n. Dresden. 1720. Titelkupfer.

Walther, Musical. Lexikon, 1732. Titelkupfer:



Cincken und andere Blaß-Instrumenten. Auff dem dritten ein Chor Sänger mit zugehörigen Accompagnement, . . . und auf dem Vierten abermahl ein Chor Sänger / welches das Haupt-Chor ist und aus Concertisten . . . bestehet; allda sind die vornehmsten Symphonisten und wird die Direction geführt. Nach Gelegenheit des Ortes nimmt man auch wol das fünffte Chor in Ripieno, (wenn alles gehet) auf der Orgel mit dazu / allwo so dann wiederum ein Chor Capellisten mit ihrem Direttore dell'Organo maggiore, welcher dem Organisten / der den Tact auf dem Haupt-Chor nicht sehen kan / die Mensur gibt / und eine solche Bestellung / wenn sie wol dirigirt wird / ist gewiß eine Sache / die gar merklich zur Andacht contribuiet.« Vgl. S. 97f. und 155.

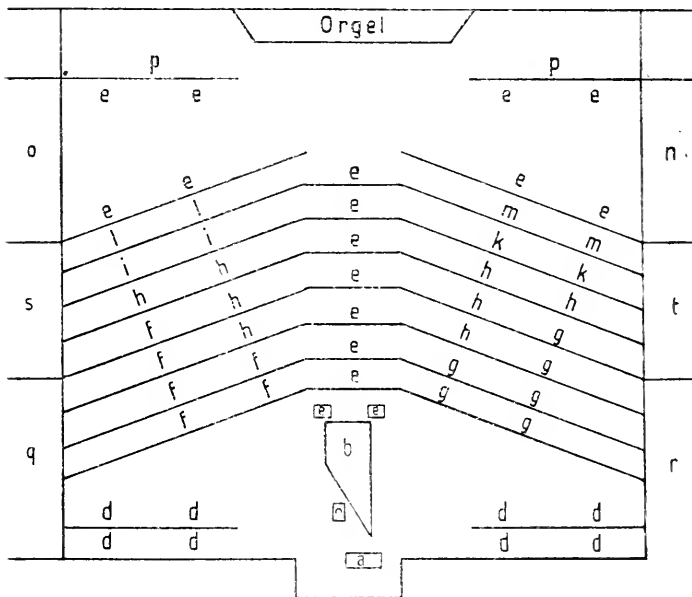


Plan des Orchesters und dessen Vertheilung.

Anstellung von Chor und Orchester bei der Londoner Händel-Feier im Jahre 1784.  
 (Nach Karl Burney, Nachricht von G. Fr. Handels Lebensumständen ... 1785.)

## Aufführung des Händelschen Messias in der Domkirche zu Berlin 1786.

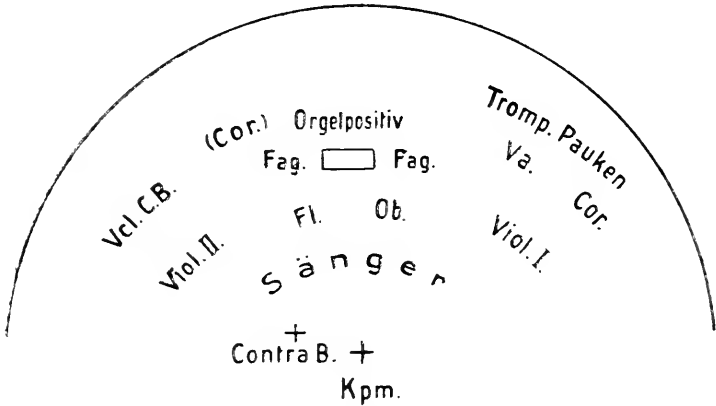
Nach J. A. d. Hiller a. a. O. S. 28.



- |   |                    |
|---|--------------------|
| a) Director.  | k) Oboen.          |
| b) Flügel, mit einem Violoncell und Violon zur Seite. | l) Fagotte.        |
| c) Anführer der Violinen.                             | m) Waldhörner.     |
| d) Principal Sänger.                                  | n) Trompeten.      |
| e) Violoncelle und Violone.                           | o) Posaunen.       |
| f) Erste Violinen.                                    | p) Pauken.         |
| g) Zweyte Violinen.                                   | q) Discantstimmen. |
| h) Bratschen  | r) Altstimmen.     |
| i) Flöten.  | s) Tenorstimmen.   |
|   | t) Baßstimmen.     |

Nota. p p ist das Orgelchor, wo in der Mitte ein Stück der Brustlehn herausgenommen ist; diesem wagrecht laufende Tribunen auf beyden Seiten der Kirche sind o, n, s, t, q, r, die durch Pfeiler von einander abgesondert werden.

## Mannheimer Hofkapelle

(nach den Angaben von Carl Ludw. Junker entworfen)<sup>1</sup>.

In den Tabellen sind die angeführten Grundsätze leicht wiederzuerkennen: Im Vordergrund die Sänger, beim Klavier oder der Orgel die Bässe, der Konzertmeister nahe dem Kapellmeister, die Instrumentengruppen vermischt, erste und zweite Geigen einander gegenüber und die Blechbläser weit hinten. Bei vielen Orchesteranordnungen fällt die zerstreute Verteilung der Holzbläser auf. So wurden von den Berliner Liebhabern die Hoboen in den Hintergrund gestellt und die Flöten ins Vordertreffen; in der Berliner Messias-Aufführung spielten sie rechts und links von der Baßlinie. Diese Anordnung erklärt sich aus der Literatur. Die Holzbläser werden in der Regel konzertierend oder klangverstärkend gebraucht. Sie bilden keine geschlossene Instrumentengruppe wie die Streicher und werden deshalb je

<sup>1</sup> Junker, a. a. O. S. 18: »Zu unsrer Zeit, war in der Mannheimer Hofkapelle, die Vertheilung der Stimmen folgende. Die Orgel hatte die Gestalt eines halben Mondes; Im Durchschnitt derselben stand der Kapellmeister, erhöht; ihm zur linken ein Controbaßist; etwas tiefer unter ihm, zu beyden seiten, die Sanger, in der ganzen Krümmung des halben Mondes. Höher ober den Sängern, standen in eben der Krümmung die ersten Violinen, dem Kapellmeister rechts; ihm zur linken eben so, die zweyten Violinen. Hinter den ersten Violinen, waren die Violen, und Horns; hinter diesen die Trompeten und Pauken. Ober den zweyten Violinen, waren eben so, die Violoncells und Controbaße, auch wohl manchmal ein Doppelchor von Horns, angebracht. In einer graden Linie, standen, ober dem Kapellmeister, also gerade zwischen den ersten und zweyten Violinen, — die Oboen, und Flöten; und oberhalb dieser erst, war das Orgel positiv angebracht, dem zur Seiten, die Fagotts spielten.«

nach ihrer Beschäftigung in der aufgeführten Musik in den Vordergrund oder weiter zurück postiert. Als einheitliche, individuelle Klangfarbe treten sie erst bei den Wiener Klassikern auf, wodurch auch ihre Aufstellung im Orchester in ein festes System kommt. In Mannheim ist allerdings eine geschlossene Aufstellung schon früher erreicht. Wie die angeführte Tafel zeigt, schieben sich die Holzbläser keilförmig in das Orchester. Junker hat aber gerade an dieser Disposition viel auszusetzen: Die Instrumentengruppen sind nach seiner Meinung nicht dicht genug beisammen, was für die Streicher zutrifft. Auch soll der Kapellmeister schlecht zu sehen gewesen sein. Trotzdem bedeutet die Mannheimer Aufstellung einen wichtigen Fortschritt in der Entwicklung der Orchesteranordnung.

Geradezu mustergültig für die ältere Zeit ist die Orchesterstellung, die Burney gibt. Da sind alle Forderungen der Praxis glänzend gelöst: In der Mitte dirigiert der Kapellmeister, diesmal vom Orgelspieltisch aus, ihm gegenüber steht der Konzertmeister, der das Tempo dem hinter ihm spielenden Streichkörper übermittelt, und rings um den Dirigenten gruppieren sich die Bässe — das Fundament von Chor und Orchester.

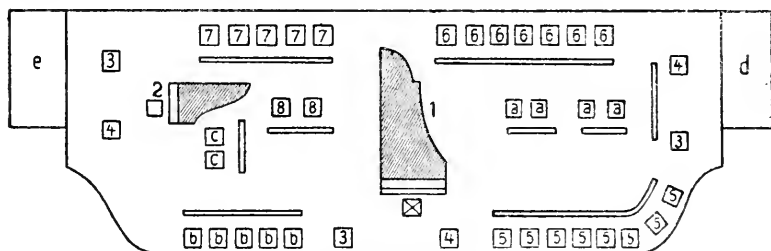
Auch in den Opernorchestern finden wir die entwickelten Grundsätze befolgt. Auf einem von Wilhelm Kleefeld veröffentlichten Aufstellungsplan des Hamburger Opernorchesters sieht man beim Flügel die Bässe und Generalbaßinstrumente und zur Linken die Streicher, während Pauken und Trompeten möglichst in den Hintergrund gestellt sind<sup>1</sup>. Eine andere Orchesterstellung, die ein zeitgenössischer Kupferstich von der Aufführung der Fuxschen Oper »Costanza e Fortezza« zeigt, scheint nicht allzu verlässlich, da zusammengehörige Instrumente nicht immer beisammenstehen, aber auch hier erkennt man im Vordergrund des in drei ansteigenden Reihen aufgestellten Orchesters den Baßspieler beim Klavieristen<sup>2</sup>. Auch die Orchesterbilder aus Amsterdam, die Scheurleer veröffentlicht hat<sup>3</sup>, bringen die gleiche Anordnung von Klavier- und Baßinstrumenten. Am berühmtesten war im 18. Jahrhundert die Hassesche Orchesterstellung in Dresden, von der Rousseau nach den Angaben des

<sup>1</sup> Wilh. Kleefeld, Das Orchester der Hamburger Oper. Smlbd. der I. M.-G. I, S. 234.

<sup>2</sup> Denkmäler der Tonk. in Österreich, XVII. Jahrg.

<sup>3</sup> D. F. Scheurleer, Het Muziekleven in Nederland. 'S Gravenhage 1909, II, S. 198, 199, 232, 234.

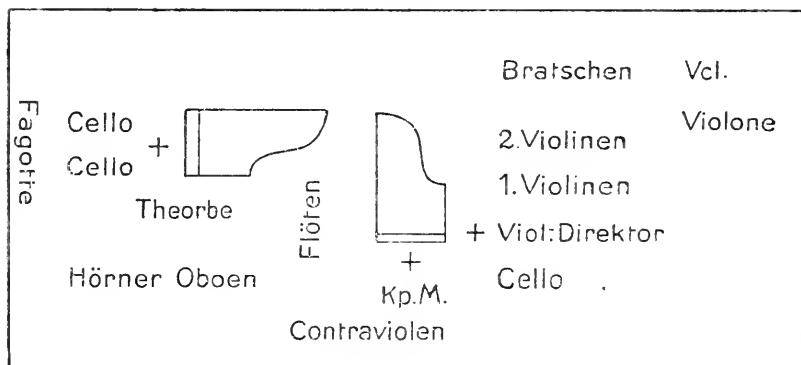
Baron Grimm, der im Jahre 1753/54 in Dresden weilte, folgenden Plan in seinem Musiklexikon veröffentlicht hat:



- |  |  |
|--|--|
| 1. Clavecin du Maître de Chapelle.                       | 7. Haubois, de même.   |
| 2. Clavecin d'accompagnement.                            | 8. Flûtes, de même.  |
| 3. Violoncelles.   | a. Tailles, de même.   |
| 4. Contre-basses.  | b. Bassons.  |
| 5. Premiers Violons.                                     | c. Cors de Chasse.   |
| 6. Seconds Violons, ayant le dos tourné vers le Théâtre. | d. e. Une Tribune de Chaque côté pour les Timballes et Trompettes. |

Diese Aufstellung<sup>1</sup> erinnert an die Leipziger Konzertgesellschaft, zum Teil auch an das Berliner LiebhaberKonzert, sie ist aber durch das zweite Klavier und durch die Stellung der Bratschen zwischen den Geigen wesentlich unterschieden. An das Dresdener Orchester denkt auch Quantz bei seiner Theorie der Opernorchesterstellung, die sich in einer Tafel so fixieren läßt:

### Bühne



### Parterre

<sup>1</sup> Rousseau, Dictionnaire, Art. »Orchestre»: Le premier Orchestre de l'Europe pour le nombre et l'intelligence des Symphonistes est celui de Naples; mais celui qui est le mieux distribué et forme l'ensemble le plus parfait est l'Orchestre

Er bringt für seine Disposition folgende Erklärung<sup>1</sup>: Das erste Klavier soll mit der breiten Seite gegen das Parterre stehen, damit der Kapellmeister die Sänger im Auge behalte. Zur Rechten muß der Anführer, d. h. der Konzertmeister sitzen und zwar ein wenig vorwärts und erhöht<sup>2</sup>. Violinen und Bratschen können von ihm an im länglichen Kreis sitzen, so daß die Bratschen mit dem Rücken gegen das Theater kommen; bei größerem Orchesterraum können auch die zweiten Violinen in der Mitte zwischen ersten Violinen und Bratschen sitzen; also umgekehrt wie in Dresden, wo die zweiten Geigen mit dem Rücken gegen das Theater gestellt sind. Auf der Seite, wo die Violinisten aufhören, kann nach Quantz noch ein Violoncell und ein großer Violon Platz finden. Auf der linken Seite des ersten Klaviers hat das zweite zu stehen, die Länge am Theater hin und mit der Spitze gegen das erste zugekehrt: doch so, daß die Bassons noch dahinter Platz finden können, wenn man sie nicht auf die rechte Seite des zweiten Klaviers bringen will. Bei diesem zweiten Cembalo können noch ein Paar Violoncelli Platz finden. Oboen und Waldhörner will Quantz dahin stellen, wo in Dresden die Bassons standen; die Flöten sollen nahe beim ersten Klavier in die Quere postiert werden, so daß sie das Gesicht gegen das Klavier und das untere Ende der Flöte gegen das Parterre wenden. An Orten, wo zwischen Orchester und Zuhörern noch ein leerer Platz vorhanden ist, werden auch die Flöten mit dem Rücken gegen das Parterre und die Oboen in die Quere zwischen Flöte und zweites Klavier gesetzt. — Die Quantzschen Ausführungen gehen in der Hauptsache auf die Hassesche Orchesterstellung zurück, doch bringen sie

de l'Opéra du Roi de Pologne à Dresde, dirigé par l'illustre Hasse. Ebenda: on a soin . . . que . . . chaque Violon soit vû de son premier et le voye: c'est pourquoy cet Instrument étant et devant être le plus nombreux, doit être distribué sur deux lignes qui se regardent; savoir, les premiers, assis en face du Théâtre, le dos tourné vers les Spectateurs, et les seconds vis-à-vis d'eux le dos tourné vers le Théâtre. Diese Hassesche Stellung hat noch Koch in seinem Lexikon (1802) beschrieben (Art. »Stellung«): In der Mitte steht der Flügel mit den Hauptbässen, »auf der rechten Seite desselben befinden sich die beyden Violinen und die Violen; . . . man ordnet ihre Sitze [auch] so, daß die ersten Violinisten vom Flügel an längs dem Geländer des Orchesters mit dem Gesichte nach dem Theater zu, und die zweyten Violinisten gerade gegen über mit dem Rücken an dem Theater sitzen; in diesem Falle werden beyde Reihen zuletzt vermittelt der Ausüber der Violen verbunden«.

<sup>1</sup> A. a. O. XVII, I, § 13.

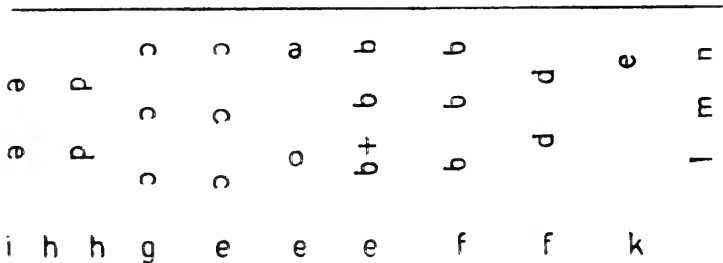
<sup>2</sup> S. o. S. 174 (Biedermann).

zum Teil auch Verbesserungen, denn im Dresdener Opernorchester stehen die Fagotte zu dicht am Parterre und die Oboen zu weit entfernt. Wichtig ist bei diesen Anordnungen die Trennung von Bläsern und Streichern rechts und links vom Kapellmeister, ein Aufstellungsprinzip, das sich bis in unsere Zeit gehalten hat.

Im Berliner Opernorchester unter Graun waren die Instrumente in einem Halbkreis aufgestellt, dessen Mittelpunkt das erste Klavier mit den Generalbaßinstrumenten (Theorbe, Harfe, Celli) bildete<sup>1</sup>. Als Joh. Fr. Reichardt die Direktion übernahm, begann er seine Tätigkeit mit einer Reform der Orchesterstellung. Er stellte die Musiker nach folgendem Plan auf<sup>2</sup>:

Berliner Opernorchester.

Theaterwand



a. Kapellmeister.

b.† Konzertmeister.

b. Erste Violinen.

c. Zweite Violinen.

d. Bratschen.

e. Bässe.

f. Hörner.

g. Flöten.

h. Oboen.

i. Fagotte.

k. Klarinetten.

l. m. n. Posaunen, Trompeten und Pauken.

o. Harfe.

Hier fällt zuerst das Fehlen des Klaviers auf. Reichardt hatte es aus dem Orchester beseitigt. Er begleitete nicht mehr am Klavier, sondern dirigierte mit Geigenbogen oder Taktstock, was ihm von unserm »Reisenden« recht übel genommen wurde. Von dieser Reform wird später die Rede sein. Das Orchester ist so gestellt: Bässe in der Nähe des Kapellmeisters<sup>3</sup>, sämtliche Streicher

<sup>1</sup> L. Schneider, *Gesch. der Oper und des Kgl. Opernhauses in Berlin*, S. 87.

<sup>2</sup> Nach »Bemerkungen eines Reisenden«, Halle 1788. S. 57.

<sup>3</sup> Unser Plan scheint einige Bässe hinter dem Kapellmeister übersehen zu haben. J. Carl Fr. Rellstab sagt in seiner Broschüre »Über die Bemerkungen eines Reisenden« (Berlin 1789, S. 49), daß zwischen ersten und zweiten Geigen die Bässe placiert waren, wodurch die gleiche Bogenführung der Violinisten behindert würde.



einander gegenüber, Bläser rings um den Kern des Orchesters. Diese Reichardtsche Instrumentengruppierung steht im Gegensatz zur Dresdener Kapelle und repräsentiert ein Prinzip der Orchesteranordnung, das ebenso wie das Dresdener grundlegend wurde: das Prinzip der Streicherverteilung rechts und links vom Kapellmeister und der Instrumentenzusammenfassung nach chorischen Instrumentengruppen<sup>1</sup>.

Aus Theorie und Praxis ergeben sich somit für die Orchesterstellung im 18. Jahrhundert folgende Grundsätze:

1. Im Kernpunkt des Orchesters steht der Dirigent oder das Klavier des Kapellmeisters, um das sich alle Instrumente gruppieren.

2. Die ersten Bässe und die Generalbaßinstrumente spielen dicht beim Klavier oder Kapellmeister.

3. Der Konzertmeister hat seinen Platz in der Nähe des Kapellmeisters; er muß den Streichern das Tempo, wie es der Kapellmeister gibt, übermitteln.

4. Die Klangmassen der Streicher und Bläser sind entweder voneinander getrennt auf der rechten und linken Seite vom Flügel aufzustellen oder vermischt, d. h. auf beiden Seiten Streicher und Blasinstrumente.

5. Die Holzbläser spielen je nach ihrer Beschäftigung in der Nähe des Dirigenten oder im Hintergrund. Doch können sie auch in geschlossenen Gruppen aufgestellt werden (Mannheim, Berliner Oper unter Reichardt).

6. Die Blechinstrumente und die Pauken sind möglichst weit vom Kern des Orchesters zu entfernen, sie dürfen niemals die schwächeren Instrumente übertönen.

7. Die Sänger stehen in Konzert- und Kirchenmusiken im Vordergrund, werden sie weiter hinten postiert, so muß sie der Kapellmeister leicht übersehen können.

8. Alle Solisten müssen möglichst im Vordergrund beim Klavier konzertieren.

Gestimmt wurde nach dem Ton des Flügels<sup>2</sup>. Der Kapell-

<sup>1</sup> Daß die Klarinette nicht zu den Flöten, Oboen und Fagotten gestellt ist, sondern neben die Hörner, ändert nichts an dem modernen Prinzip der Reichardtschen Aufstellung. Die Klarinette bildet in dieser Zeit den Ersatz für die hohen, weichen Trompetenstimmen. Ihr Klang mußte das alte Klarinblasen ersetzen; so war denn auch der natürliche Platz der Klarinettenbläser neben den Blechinstrumenten.

<sup>2</sup> Quantz, a. a. O. XVII, I, 8; Junker, a. a. O. S. 6; Petri, a. a. O. S. 177; Wolfs Lexikon, Art. »Stimmung« u. a. m.

meister schlug den D-Akkord oder Quinte und Oktave<sup>1</sup> gleichzeitig mit mäßigem Druck an, während die Musiker einzeln einstimmten<sup>2</sup>. Viel Lärm durfte dabei nicht gemacht werden, vorheriges Präludieren und Phantasieren, das ohnehin die Stimmung verdirbt, mußte vermieden werden<sup>3</sup>. Bei Sinfoniekonzerten pflegten die Musiker stehend zu spielen, doch gab es auch hier Ausnahmen. Im Berliner Liebhaberconcert saßen die im Hintergrund postierten Musiker (Bratsche, Oboe, Horn), die übrigen standen<sup>4</sup>, und Dittersdorf erzählt, daß er in Großwardein die »Wiener Methode«, sitzend zu spielen, eingeführt habe. Er ließ lange Bänke und Pulte machen und rangierte das Orchester so, daß jeder Musiker gegen die Zuhörer Front machte<sup>5</sup>.

Besetzung und Aufstellung eines Orchesters war lediglich Aufgabe des Dirigenten. Hier zeigte sich sein Geschick, die gegebenen räumlichen und musikalischen Verhältnisse wirkungsvoll auszunutzen. Aber die Aufführungen hingen in der Zeit der willkürlichen Veränderungen, der Ausschmückung simpler Melodienschritte nicht allein vom Talent des Kapellmeisters ab, sondern zum großen Teil auch von der Schulung der Musiker, die, sobald sie selbständige solistische Partien ausführten — aber auch nur dann<sup>6</sup> — ihre Stimme ebenso ausschmücken durften,

<sup>1</sup> Junker, a. a. O.; Koch, Lex. Art. »Stimmung«, vgl. auch Sulzer, Allg. Theorie, Art. »Stimmung«: Die Cellisten stimmen nach dem C der Orgel oder des Clavicymbals die C-Saite, danach in reinen Quinten weiter, die Bratschisten machen es ebenso. Violinisten stimmen g und d<sup>1</sup> nach dem Klavier oder der Orgel, und dann weiter in reinen Quinten. Quantz (a. a. O. XVII, VII, § 4) rät, die Quinten unter sich schwebend zu stimmen.

<sup>2</sup> Junker, a. a. O. S. 8. Mattheson nennt den Concertmeister Farinelli in Hannover als Vorbild im Einstimmen. Er stimmte erst die eigene Violine, durch Anstreichen der Saiten, nicht durch »Fingerknippen«, wie es häufig geschah, danach stimmte der erste Violinist, der dann im Orchester die Runde machte und mit jedem einzeln einstimmte. (Vollk. Capellm. III, 26, § 22). Gegen das Einstimmen der Streichinstrumente durch »Kneipen« der Saiten schrieb noch Petri (a. a. O. S. 177).

<sup>3</sup> Quantz, a. a. O. XVII, I, § 8; Junker, a. a. O. S. 9; Petri, a. a. O. S. 178; Sulzer, a. a. O.

<sup>4</sup> Bemerkungen eines Reisenden, S. 15.

<sup>5</sup> Selbstbiographie, Kap. 16.

<sup>6</sup> Quantz, a. a. O. XVII, VII, § 15: »Ein jeder Concertist muß, wenn er eine Ripienstimme spielt, seiner Geschicklichkeit, die er im Concertiren und im Solospielen besitzt, auf gewisse Art entsagen, und sich aus der Freyheit, die ihm, wenn er allein hervoraget, erlaubet ist, zu der Zeit, wenn er nur accompagniret, so zu sagen in eine Sklaverey versetzen. Er darf also nichts hinzufügen, was irgend nur die Melodie verdunkeln könnte: besonders wenn eben dieselbe Stimme mehr als einmal besetzt ist.«

wie die Sänger. Die Orchestermusiker mußten deshalb eine einheitliche Manier im Abspielen der Noten befolgen, sie mußten die gleiche musikalische Schule zeigen. Es kam somit auf die musikalische Tüchtigkeit und den Geschmack des Dirigenten viel an. Der Anführer mußte ein geschickter und erfahrener Musiker sein, Kenntnis der Theorie und Komposition besitzen, Praxis im Orchesterspiel haben und sich, wie Quantz sagt, ein reiches Wissen durch Anhören guter Musiker oder Kapellen angeeignet haben<sup>1</sup>. Er fügt hinzu: »allein, so werden, leider, öfters nur solche zu Anführern erwählet, die . . . durch das Vorrecht der Jahre in einem Orchester hinauf rücken«. Eine Kritik, der man noch in Wagners Schriften begegnet. Quantz beklagt sich auch über die durch Zufall und Unverstand gewählten Dirigenten; es befänden sich in großen Orchestern unter den Spielern oft bessere Musiker als der Anführer<sup>2</sup>. Ein tüchtiger Direktor solle aber stets das Vorbild aller Musiker sein. Seine Kenntnisse und die Virtuosität auf seinem Instrument mußten die Leistungen der Orchestermitglieder übertreffen, denn der Konzertmeister war nicht nur technischer Leiter einer Aufführung, sondern auch der Bildner des Orchestervortrags. Er hatte einen gleichen Vortrag im Orchester einzuführen und zu erhalten. Die Schönheit des Orchesterspiels bestand darin, daß »die Mitglieder desselben alle einerley Art zu spielen« hatten, einerlei Bogenführung, einerlei Schule im Anbringen von Verzierungen<sup>3</sup>. Alle Manieren mußten gleichmäßig ausgeführt werden, damit nicht, wie Quantz sagt, »einer z. E. einen Triller hinsetze, wo andere simpel spielen; oder Noten schleife, welche von anderen gestoßen werden; oder nach einem Vorschlage einen Mordanten mache, den die andern weglassen«<sup>4</sup>. In der Einheitlichkeit des Vortrags lag die Kraft des Orchesters. So beruhte der Ruhm der Dresdener Kapelle unter Hasses Direktion zum guten Teil auf der Erziehung des Orchesters durch die Konzertmeister Volumier und Pisendel. Quantz rühmt in seiner Autobiographie die von jenem eingeführte »französische egale Art des Vortrags«, die Pisendel durch Einführung des »vermischten Geschmacks« zu solcher Feinheit der Ausführung brachte, daß Quantz auf allen seinen Reisen kein besseres Orchester ge-

<sup>1</sup> Quantz, a. a. O. XVII, I, § 2 und 4.

<sup>2</sup> Ebenda.

<sup>3</sup> Quantz, a. a. O. XVII, VII, § 16.

<sup>4</sup> Ebenda XVII, I, § 9.

hört haben will<sup>1</sup>. Pisendel wird einer der »genauesten Anführer« genannt, der den französischen und italienischen Stil vollkommen beherrschte. Der berühmte Senesino soll ihm einmal bei der Probe einer Arie, die ihm Volumier niemals recht begleitete, die Hand gereicht und gesagt haben: »Dies ist der Mann, der zu akkompagnieren versteht<sup>2</sup>.« Pisendel nahm es überhaupt mit der Direktion sehr genau, jede Wirkung probte er aus »bis auf die Schicklichkeit oder Unschicklichkeit oder Nothwendigkeit einer kurzen Pause«<sup>3</sup>, er gab sich »die fast unglaubliche Mühe, zu jeder Oper, zu jedem Kirchen-Stücke, so unter ihm aufgeführt wurde, über alle Stimmen das Forte und Piano, seine verschiedenen Grade, und selbst jeden einzelnen Bogenstrich vorzuschreiben«, wie Reichardt erzählt. Er soll auch zu Hasses großer Bewunderung niemals das Tempo einer einzigen Arie verfehlt haben<sup>4</sup>. Das Orchester spielte vollkommen nach seiner Methode. Seine Art, das Adagio vorzutragen, Verzierungen zu improvisieren, zu nuancieren und den Bogen zu führen, wurde von allen Orchestermusikern befolgt, so daß ein Zusammenspiel erreicht wurde, das nach Rousseaus Worten von keiner anderen Kapelle wieder erreicht wurde<sup>5</sup>. Auch Gerber sagt: »Der große Hasse war Komponist, und der eben so große Mann als Concertmeister, Pisendel sorgte für die Ausführung. Nach jeder verfertigten Oper besprach sich Hasse mit dem Concertmeister über die Bezeichnung der Bogenstriche, und anderer zum guten Vortrage nöthiger Nebendinge<sup>6</sup>. Und so, wie die ausgeschriebenen Stimmen aus der Hand des Copisten kamen, erhielt sie Pisendel, der sie alle mit Aufmerksamkeit durchsahe und jeden kleinen, die Ausführung betreffenden Umstand, sorgfältig anzeigte. Daher entstand . . . die mit Recht so vielfältig bewunderte Akkuratesse des damaligen Dressdner Orchesters, wo es schien, als wenn die

<sup>1</sup> Autobiographie, Marpurgs Beytr. I, S. 206.

<sup>2</sup> Hillers Wöchentl. Nachrichten I, S. 287f.



<sup>3</sup> Ebenda S. 288.

<sup>4</sup> Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden I, S. 10; Über die Pflichten des Ripien-Violinisten, 1776, S. 80.

<sup>5</sup> S. o. S. 200, Anm.

<sup>6</sup> Daraus erklärt sich auch, daß gerade Hasse in der Bezeichnung seiner Werke überaus genau ist. Tempovorschriften wie: *Allegro non troppo però, ma con molto spirito* (*La conversione di S. Agostino*. Denkm. deutscher Tonkunst, Bd. 20, S. 3), *Amoroso, ma non troppo lento* u. ähnl., die für diese Zeit selten sind, findet man in Hasseschen Werken sehr oft.

Aerme der Violinisten durch einen verborgenen Mechanismus alle zu einer gleichförmigen Bewegung gezwungen würden<sup>1</sup>.«

Eine ähnlich exakte, einheitliche Schule zeigte das Berliner Opernorchester unter Carl Heinrich Graun, den Schubart einen »Kapellmeister im buchstäblichen Verstande« nennt<sup>2</sup>. Schon in Ruppin und Rheinsberg stand die Kapelle »in einer Verfassung, die jeden Componisten und Concertisten reizen, und ihm vollkommene Gnüge leisten« konnte. Nach Friedrichs des Großen Regierungsantritt wurde dann das Orchester eins »der ansehnlichsten in Europa«<sup>3</sup>. Die Musikererziehung lag in den Händen des Konzertmeisters Joh. Gottlieb Graun, der Schüler von Pisendel und Tartini gewesen war. Er eignete sich aber nicht Tartinis Bogenführung an, sondern ging auf Pisendels Schule zurück, die er durch eigene Vortragsnuancen weiterzubilden suchte<sup>4</sup>. Besonders wurde sein Tempo rubato gerühmt<sup>5</sup>, eine Vortragsmanier, die »im Vorausnehmen der folgenden« oder »im Aufhalten der vorhergehenden Noten« bestand, d. h. wenn man  nach dieser Form  ausführte<sup>6</sup>. Grauns Schule wurde unter seinem Nachfolger Franz Benda ebenso berühmt wie die Dresdener. Benda bildete seinen Adagiovortrag nach Graunscher


<sup>1</sup> Gerber, Alt. Lexikon, Art. »Pisendel«.

<sup>2</sup> Ges. Schriften V, S. 88.

<sup>3</sup> Quantz, Autobiographie, a. a. O. S. 249.

<sup>4</sup> Hillers Wöchentl. Nachrichten I, S. 75.

<sup>5</sup> Reichardt, Briefe eines aufm. Reisenden I, S. 162: Das Eigene des Bendaschen Vortrags, der dem Graunschen Stil nachgebildet war, besteht in einigen »äußerst bedeutenden Nachlässigkeiten in dem Zeitmasse der Noten, die dem Gesange das Gezwungene benehmen, und den Gedanken mehr dem Spieler eigen machen«. Vgl. auch ebenda S. 42.

<sup>6</sup> Marpurg, Anl. zur Mus., S. 148f. Vom Rubato wird in den meisten Musikbüchern gesprochen. Quantz hat die Manier zum erstenmal von der Sopranistin Lotti gehört, wie er in seiner Lebensbeschreibung erzählt (a. a. O. S. 214). Tosi-Agricola (Anleitung zur Singkunst 1757, S. 196) nennt das Rubato ein Verziehen der Geltung der Noten. Ebenso erklärt es der Biedermann in seinen »Wahrheiten« (S. 117, s. o.). Siehe auch Hiller, Anweisung zum musikal. zierlich. Gesange (1780, S. 88f.), Wolfs Lexikon, Art. »Tempo rubato«, wo es in dieser Form , d. h. als Aneinanderbinden zweier oder mehrerer betonter Noten erklärt wird, die keinen neuen Anschlag bekommen. Türk

(Klavierschule S. 374f.) gibt als Definition das Tonverziehen und ein Akzentuieren gegen den Takt. Kalkbrenner, Theorie der Tonkunst (1789, S. 12), sagt, daß man unter Rubato eine Veränderung der Bewegung versteht, und »die Noten allmählich etwas länger gehalten werden können. Der heutige Gebrauch des Wortes scheint erst in den achtziger Jahren aufgekommen zu sein.

Art. Es war nach Reichardts Worten ein »äusserst rührender« Vortrag, der durch die ganze Bogenführung, den Nachdruck auf einzelnen Noten, durch die Dynamik und die nach Sängerart angebrachten Manieren erzielt wurde<sup>1</sup>. Schubart schreibt in seiner phantastisch überschwenglichen Weise: »Der Ton, den er aus seiner Geige zog, war der Nachhall einer Silberglocke«, er spielte nicht so geflügelt wie andere Zeitgenossen, aber »desto saftiger, tiefer, einschneidender. Im Adagio hat er beinahe das Maximum erreicht: er schöpfte aus dem Herzen — und drang in die Herzen<sup>2</sup>.« Burney charakterisiert ihn mit den Worten: »Sein Styl ist weder der Styl des Tardini, Somis, Veracini noch irgend eines Hauptes einer musikalischen Schule oder Sekte, davon ich die geringste Kenntniß hätte: sondern es ist sein eigener, und nach dem Muster gebildet, welches alle Instrumentalisten studiren sollten, gutes Singen nemlich<sup>3</sup>.« Dieser Gesangsvortrag wird von allen Kritikern und Reisenden eine Eigenheit der Fridericianischen Musiker genannt. »Nicht, als wenn sonst nirgends Gesang zu hören sey, nein! sondern, weil das Wesen des Gesangs . . . dort am wenigsten durch bunte Zierrathen verdunkelt wird«, schreibt der Frankfurter Biedermann<sup>4</sup>. Wie lange sich diese Manier im Orchester gehalten hat, zeigt ein Bericht in Cramers »Magazin der Musik« aus dem Jahre 1784: »Was auf Einspielen und eine Schule ankommt«, heißt es da, »sieht man am [Berliner] Orchester, welches noch immer ein Ganzes bleibt, wie man wenige hören wird; obgleich viele seiner berühmtesten Mitglieder fehlen, und mancher Stümper von Alter und Profession darinnen ist. Die Art, die Akzente zu markiren, die Vorschläge anzubinden und das Abziehen der Hauptnote, die Absetzung der Perioden, der kurze elegante Vortrag bey Sechzehntheilen, bey zuweilen kurzen Stellen von Ouvertürnoten, bey punktierten, die Pracht, die schöne Ensemble hat kein Orchester«; — nach des Referenten Meinung: ein Rest der alten Graun-Bendaschen Schule<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Briefe eines aufm. Reisenden I, S. 162f.

<sup>2</sup> A. a. O. V, S. 95f.

<sup>3</sup> Tagebuch seiner Mus. Reisen 1772/73 III, S. 101.

<sup>4</sup> A. a. O. S. 71.

<sup>5</sup> A. a. O. II, 1, S. 81f. Vgl. Ernst Wilhelm Wolf, Auch eine Reise, 1784, S. 12 und S. 16: »So sehr sich die jetzt [in Berlin] herrschende Spielart von der Bendaschen, auf den Streichinstrumenten, unterscheidet; so hörte man doch im ganzen Orchester noch die großen, edlen Züge dieses Mannes.« Eine sehr feine Anmerkung über den Berliner, Dresdener und Wiener Vortrag hat Fr. Nicolai in seiner »Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz« gegeben, die hier aus Raumrücksichten fortfallen muß. (Bd. IV, S. 542f.)

Auch das berühmteste Orchester des 18. Jahrhunderts, das Mannheimer, verdankte sein Ensemblespiel und seine Tüchtigkeit einer einheitlichen, künstlerischen Erziehung durch die Konzertmeister. Joh. Stamitz und Christ. Cannabich waren die Bildner des Orchesters, in dem sich mehr Solisten und Komponisten befanden als »in irgend einem andern Orchester in Europa«<sup>1</sup>. Der Erfolg dieser Schulung war ein Spiel, das alle Musiker und Zeitgenossen in eine wahre kritiklose Begeisterung brachte<sup>2</sup>. Wie die Berliner Musiker den Gesangsvortrag zur Hauptstärke ihres Spiels gemacht hatten, so hatten auch die Mannheimer ihre Spezialität: den Crescendo- und Decrescendovortrag. Junker sagt, wo Cannabich mit seinen Musikern spielt, »da muß die Empfindung der Spielenden bis auf einen Punkt gestimmt seyn; da wird jedes Colorit, einstimmig, im Fortgang abgeändert; da wird Schatten und Licht durch einseitig-gleichzeitige Empfindung, präziß und klug, durchs Forte und piano ausgetheilt; — da müssen mittel-mäßige Stücke, durch die Zauberkräft der Spieler... bezaubern«<sup>3</sup>. Auch Reichardt nennt das Spiel, namentlich die Crescendomanier, geradezu »meisterhaft«<sup>4</sup>, und Schubart meint sogar, das Forte des Orchesters sei ein Donner, sein Crescendo ein Katarakt, sein Diminuendo »ein in die Ferne hin plätschernder Krystallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch«; nirgends werde Licht und Schatten besser markiert, nirgends die halben, mittel- und ganzen Tinten fühlbarer ausgedrückt, der Töne Gang und Verhalt dem Hörer »so einschneidend gemacht« und die Charaktere des Harmoniestroms in seiner höchsten Höhe allwirkender vorgetragen als in Mannheim<sup>5</sup>. Diese Vortragskunst verdankte das Orchester Johann Stamitz und seinem großen Nachfolger Christ. Cannabich, der nach Schubart alle jene Zaubereien des Orchesterspiels erfand, die ganz Europa bewunderte<sup>6</sup>.

Solche Leistungen, wie sie von den Kapellen in Dresden, Berlin und Mannheim gerühmt werden, konnten nur durch die Tüchtigkeit der Konzertmeister erreicht werden. Der Violindirektor mußte selbst ein tüchtiger Virtuose sein, alle musika-

<sup>1</sup> Burney, Tagebuch II, S. 73.

<sup>2</sup> Diese z. T. oft wiederholten Nachrichten gibt am besten Mennicke, Hasse und die Brüder Graun, S. 317f.

<sup>3</sup> Junker, Zwanzig Componisten, 1776, S. 22/23.

<sup>4</sup> Briefe eines aufm. Reisenden I, S. 11.

<sup>5</sup> Ges. Schriften V, S. 138, und I, S. 153.

<sup>6</sup> Ges. Schriften V, S. 145.

lischen Stile und Spielarten, alle Manieren und Schönheiten des freien Vortrags studiert haben und seine Schule im Orchester einzuführen verstehen. Bei der Aufführung leitete er dann die Musiker durch sein Vorspiel, das durchdringend und exakt sein sollte. Der Konzertmeister muß sich, wie Reichardt sagt, auf sein Instrument verlassen können, das an Stärke alle anderen überragen soll, er muß einen Arm haben, »der mehr gilt, als die übrigen, das heißt, er muß bey einem deutlichen und kräftigen Vortrage alle Vortheile seinem Instrumente und sich selbst ablernen, wodurch er seinen Ton, so viel als möglich, verstärken und durchdringend machen kann«<sup>1</sup>.

Bei der Ausbildung des Orchestervortrags war die Einstudierung des Streichquartetts die erste Pflicht des Konzertmeisters. Man verlangte von jedem Musiker einen schönen vollen Ton und Fertigkeit und Sicherheit in der Fingersetzung<sup>2</sup>. Von großer Bedeutung war auch die Bogenführung. Nicht Willkür bestimmte die Wahl von geschleiften oder gestoßenen Noten, sondern die Angabe des Komponisten oder, wo diese fehlte, die allgemein übliche Praxis und die Einsicht in den Affekt des jeweiligen Tonstücks. Ein Allegretto oder Allegro non presto wurde »ernsthafter, und mit einem zwar etwas schweren, doch muntern und mit ziemlicher Kraft versehenen Bogenstriche« ausgeführt, während ein Sostenuato mit langem und schwerem Strich vorgetragen wurde. Das gleiche hatten die Bratschisten zu beachten, die ebenso tüchtige Spieler wie die zweiten Geiger sein mußten, und die auch etwas Harmoniekenntnis besitzen sollten. Sie mußten aus ihrer Stimme beurteilen können, welche Noten »sangbar oder trocken, stark oder schwach, mit einem langen oder kurzen Bogen« gespielt wurden; sie hatten nach der Natur des Tonstücks und dem herrschenden Affekt ihren Vortrag einzurichten. Bei den Cellisten mußte darauf gesehen werden, daß sie ihren Part nicht mit Verzierungen verbränten. Dadurch würde, wie Quantz sagt, nur Schaden angerichtet. Wer gute theoretische Kenntnisse besaß, durfte an wenigen passenden Stellen Zusätze einfügen. Sonst hatte der Cellist einfach zu spielen und sich mit seiner Bogenführung nach der Natur und dem Gehalt des Tonstücks zu richten.

<sup>1</sup> Briefe eines aufm. Reisenden I, S. 39.

<sup>2</sup> Die folgende Darstellung über die Ripienisten beruht, wenn keine anderen Quellen gegeben sind, auf Quantz, Von den Pflichten derer, welche accompagniren, a. a. O. Hauptstück XVII.



Größere Schwierigkeiten bot bei der Ausarbeitung eines Musikstücks und bei der Ausbildung der Musiker die Dynamik. Vom Komponisten wurden die verschiedenen Stärkegrade nur in breiten Flächen vorgeschrieben: durch Einzeichnung von Vortragszeichen, wie  $f - ff - p - pp - mf - più f - u.$  ähnl., durch Angabe von Solo und Tutti — jenes wurde von den Konzertisten, dies von den Ripienisten gespielt — oder durch Bemerkungen, daß man an dieser oder jener Stelle von der allgemein gültigen Praxis abweichen und die vorgeschriebene Dynamik anwenden sollte. Solche Vorzeichnungen sind aber in Partitur und Stimmen spärlich gesät. Die nähere Ausarbeitung blieb dem Dirigenten und in den Solopartien dem Solisten überlassen. Das erklärt sich einmal aus der großen Freiheit in der gesamten Musikübung des 18. Jahrhunderts und dann auch aus der Tatsache, daß die Komponisten meist die Dirigenten ihrer Werke waren.

Feste Regeln für die Anwendung des forte und piano kann man nach Em. Bach nicht aufstellen, »weil auch die besten Regeln eben so viel Ausnahmen leiden als sie fest setzen«<sup>1</sup>. Die Wirkung von Schatten und Licht hing allein von den musikalischen Gedanken und ihrer Verbindung ab. Wiederholte Motive, sie mochten notengetreu oder in veränderter Harmonie erscheinen, wurden durch forte und piano unterschieden<sup>2</sup>, ein Gesetz, das für alle Musikstücke galt. Die ältere Musik rechnet mit diesen Echoeffekten. Mag eine Bachsche Kantateneinleitung oder ein Solo von Vivaldi oder Quantz vorliegen, stets sind Themen und Gedankenwiederholungen dynamisch zu schattieren. Türk sagt in seiner Klavierschule: »Wird ein Gedanke wiederholt, so pflegt man ihn zum zweytenmal schwach vorzutragen, wenn er nämlich vorher stark gespielt wurde. Im entgegen gesetzten Falle trägt man auch wohl eine wiederholte Stelle stärker vor, besonders wenn sie der Komponist durch Zusätze lebhafter gemacht hat. Überhaupt müssen sogar einzelne Töne von Bedeutung nachdrücklicher angegeben werden als die übrigen«<sup>3</sup>. Das Thema erforderte eine starke Hervorhebung, um seinen Eintritt deutlich zu machen, ebenso wurde ein besonderer Schwung der musikalischen Gedanken stark vorgetragen<sup>4</sup>. Einen weiteren Anhalt zur Bestimmung

<sup>1</sup> A. a. O. I, III, § 29.

<sup>2</sup> Em. Bach, ebenda.

<sup>3</sup> A. a. O. S. 350.

<sup>4</sup> Quantz, a. a. O. XVII, VI, § 10, und Bach, a. a. O. I, III, § 29.

der Dynamik gaben die Harmonien. Alle Töne außerhalb der Leiter, Konsonanzen oder Dissonanzen, vertragen nach Em. Bach ein forte, während die leitereigenen schwach zu spielen sind<sup>1</sup>. Die Dissonanzen wurden als das treibende, leidenschaftliche Element der Musik durch starkes Betonen herausgestellt. Quantz unterscheidet drei Klassen von Dissonanzen, die *mf*, *f* und *ff* zu spielen sind<sup>2</sup>; in die erste, mezzo forte-Klasse gehören Sekunde mit Quarte, Quinte mit großer Sexte, große Sexte mit kleiner Terz, kleine Septime mit kleiner Terz und die große Septime. Die forte-Klasse bilden: Sekunde mit übermäßiger Quarte, und verminderte Quinte mit kleiner Sexte. Zur fortissimo-Klasse gehören: übermäßige Sekunde oder kleine Terz mit übermäßiger Quarte, verminderte Quinte mit großer Sexte, übermäßige Sexte, verminderte Septime, große Septime mit Secunde und Quarte. Quantz gibt für die Anwendung der dynamischen Abstufungen folgendes Beispiel:

The musical score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system is in 3/4 time and features a trill (tr) in the treble staff. The second system is in 2/4 time and also features a trill. The third system is in 2/4 time and includes a trill and a fermata (AV). Fingerings are indicated by numbers 1-4 in the bass staff. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

<sup>1</sup> A. a. O. I, III, § 29.

<sup>2</sup> A. a. O. XVII, VI, § 14.

Durch diesen Vortrag sollten auf dem Klavier die Singstimme und jene Instrumente nachgeahmt werden, die »das Wachsen und Verlieren des Tones« in ihrer Gewalt haben<sup>1</sup>. Uns mutet die Quantzsche Periodisierung etwas gezwungen an, doch gilt das Beispiel nur als Muster, wie man dynamische Akzente anwenden kann; schon Bach schreibt, daß die Art, »alle Augenblicke Schatten und Licht anzubringen, verwerflich ist, weil sie statt der Deutlichkeit eine Dunkelheit hervor bringt, und statt des Frappanten zuletzt etwas gewöhnliches wird«<sup>2</sup>. Trotzdem wurde häufig mit diesem Kontrastieren gerechnet. Ein Hauptbeispiel ist dafür das Largetto aus Reutters »Servizio di Tavola«, wo piano- und forte-Effekte beständig abwechseln<sup>3</sup>.

Dies dynamische Schattieren in breiten Flächen und scharf geschnittenen Winkeln schloß ein feineres Nuancieren, ein allmähliches Übergehen vom piano zum forte und umgekehrt nicht aus. Man übte im 18. Jahrhundert ebenso wie in den vorangehenden Epochen das An- und Abschwollen eines Tones, einer Harmonie oder einer ganzen Stelle. Für das 17. Jahrhundert waren schon im vorigen Kapitel Beispiele aus Caccinis und Mazzochis Werken angeführt, die den Gebrauch des *mesa di voce* verbürgen. Im 18. Jahrhundert gibt es viele Hinweise auf diese Kunst in Gesangswerken und in den der Gesangschule folgenden Instrumentalwerken. Berühmt ist Tartinis Brief an Magdalena Lombardini, der das An- und Abschwollen als Grundlage der Tonbildungslehre nimmt<sup>4</sup>. Geminiani bringt für diesen Effekt ähnlich wie Mazzochi Vortragszeichen in der Form von Akzentstrichen, die er, wie Riemann nachweist<sup>5</sup>, bereits im Jahre 1739 angewandt hat. Die Zeichen Geminianis haben sich nicht durchgesetzt; man wollte auch hier den freien Vortrag nicht einengen und das Notenbild durch neue Zeichen nicht unübersichtlich machen. Ein kundiger, erfahrener Musiker wußte auch ohne ausführlichen Wegweiser den rechten Weg zu finden. Nach Em. Bach galt als Regel des guten Vortrags, daß jeder langgehaltene Ton mit einem *pianissimo* anfangen, bis auf ein *fortissimo* allmählich anwachsen und dann wieder nach und nach bis auf ein *pianissimo* abnehmen solle<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Quantz, a. a. O. XVII, VI, § 14.

<sup>2</sup> A. a. O. I, III, § 29.

<sup>3</sup> Denkm. der Tonkunst in Österreich, XV. Jahrg., 2. Teil, S. 6f.

<sup>4</sup> Abgedruckt in Hillers Lebensbeschreibungen, S. 279.

<sup>5</sup> Zeitschrift der I. M.-G., Jahrg. X, 1909, S. 137.

<sup>6</sup> A. a. O. II, 29, § 13.

Auch Quantz sagt, man müsse im Akkompagnement, wenn der Konzertist im Adagio den Ton bald verstärkt, bald mäßigt, und so »durch Schatten und Licht« mit den Affekten spielt, dem Solisten nachgeben und mit ihm zugleich die Töne »verstärken und mäßigen«<sup>1</sup>.

Daß dies An- und Abschwollen nicht auf einzelne gehaltene Töne beschränkt blieb, zeigen Quantzens Worte und die Lehren der Theoretiker. Oder soll man glauben, daß das *più forte* oder *men forte* (*moins fort*)<sup>2</sup>, das *più piano* und das *ppp*, das bereits Mylius im Jahre 1686 nennt<sup>3</sup>, im Sinne einer Registerdynamik<sup>4</sup> gebraucht wurden? Es ist doch im Orchester wie im Gesang unmöglich, ohne *Crescendieren* oder *Decrescendieren* die vielfachen Abstufungen des *forte* und *piano* auszudrücken. Die Musikschriftsteller erklären eine große Reihe von Stärkegraden, die die *Crescendomanier* geradezu voraussetzen, *forte*, *più forte*, (*ff*), *fortissimo* (*fff*)<sup>5</sup>, das *piano*, *pianissimo* (*pp*, *ppp*), das *più piano*, *mezzo piano*<sup>6</sup>, das *rinforzando*. Auch die Steigerungen *p—poco f—p* (bei Hasse)<sup>7</sup> oder *f—mezzo piano—piano* (Händel)<sup>8</sup> lassen kaum etwas anderes annehmen als ein *Crescendieren* und *Decrescendieren*. Man schrieb eben nur die notwendigsten Zeichen vor, »damit nicht ganz grobe Unschiklichkeiten begangen« würden, wie J. A. P. Schulz sagt<sup>9</sup>. Dem Sänger wurden überhaupt selten dynamische Vortragszeichen angegeben, da man von ihm verlangte, daß er den Grad der Stärke und Schwäche aus den Worten und der darübergelegten Melodie erkannte<sup>10</sup>.

Man braucht aber bei dieser Frage nicht bei Wahrscheinlichkeitsgründen stehen zu bleiben. Wir haben Nachrichten, die klar genug vom *Crescendo* sprechen, und die beweisen, daß man

<sup>1</sup> A. a. O. XVII, VII, § 25.

<sup>2</sup> Brossard, Dictionaire 1705.

<sup>3</sup> Rudimenta musices, S. 42.

<sup>4</sup> Vgl. Alfr. Heuss' Aufsatz: Über die Dynamik der Mannheimer-Schule (Riemann-Festschrift).

<sup>5</sup> Vgl. Walthers Lexikon und Brossard, a. a. O.

<sup>6</sup> Fuhrmann, Mus. Trichter S. 79: *Mezzo piano* bedeutet »ein wenig sachte«. Janowka, Clavis ad thes. (1701): »Mezo-piano; est idem quod semi-piano, seu semi-paulatim.«

<sup>7</sup> Vgl. Mennicke, a. a. O. S. 320f., und Herm. Abert, Jommelli, Halle, 1908 S. 146f.

<sup>8</sup> Fritz Vollbach (Praxis der Händelaufführung, S. 9, 10f.) stellt die hierher gehörigen Partien bei Händel zusammen.

<sup>9</sup> Sulzers Allgem. Theorie. Art. »Vortrag«.

<sup>10</sup> Sulzer, ebenda.

neben der Echomanier mit einem allmählichen Anwachsen und Abnehmen der Klangstärke rechnete. Am ausführlichsten ist eine Stelle in Mylius' »Rudimenta musices« vom Jahre 1686, die bisher ganz übersehen worden ist. Es heißt da: »Was ist Piano und Forte? — Piano, più piano, heist sanfft / gantz sanfft / und zeigen an / daß man daselbst / wo bey einer Stimme das p. oder pp. ppp. zu finden / seine Stimme mäßigen / und mit zurück gehaltener Stimme singen müsse / dieses gebraucht man in gantzen und halben Tacten / darauf gemeinlich das forte folget / welches man mit diesen Wechselweise anbringet. Forte heist starck und frisch / anzeigend / daß / wo bey einer Nota das f zu finden / man munter / frisch und hertzhafftig daselbst singe. Doch ist bey beyden zu mercken / daß man nicht so plötzlich aus dem piano ins forte falle / sondern allmählig die Stimme stärcken / und auch wieder fallen lassen solle / daß daher das piano voran / forte in der Mitten / und wieder mit dem piano, bey denen Noten, wo man solche brauchet / geschlossen werden müsse<sup>1</sup>.«

Der Wechsel zwischen forte und piano konnte also durch dynamische Übergänge vermittelt werden. Doch wurde das Decrescendo nach dem forte nur bei einer folgenden piano-Stelle, »wo man solche brauchet«, angebracht, d. h. ein Crescendo zum forte hin ohne ein folgendes Abswellen war ebensogut möglich. Daraus geht hervor, daß die dynamischen Abstufungen nicht ruckweise gespielt werden, und daß das Übergangscrescendo schon im 17. Jahrhundert durchaus dem Echoprinzip gleichgestellt und auch gleichberechtigt war.

Gewiß denkt Mylius an den Gesangsvortrag, wo eine feinere dynamische Nuancierung durch den Text von vornherein gegeben ist. Was aber für den Solo- und Chorgesang gilt, ist ebenso für Kantate, Oper und Instrumentalkonzert maßgebend. Bei einem begleiteten Chorwerk wird kein Dirigent die Instrumentalisten gleichmäßig forte oder piano spielen lassen, sobald die Singstimmen ein Crescendo bringen. Wenn der Konzertist bei einer »langen Aushaltung« den Ton an- und abswellen läßt, so muß der Akkompagnist, wie Em. Bach sagt<sup>2</sup>, die Klangstärke mit wachsen und fallen lassen, »nicht mehr, nicht weniger« als der Solist. Das Orchesterescrescendo ergibt sich ebenso wie das

<sup>1</sup> A. a. O. S. 42f.

<sup>2</sup> A. a. O. II, 29, § 13.

messa di voce der Instrumente aus der Nachahmung des gesanglichen Vortrags.

Neuerdings hat man sich mit dem Ursprung des Orchester-crescendo, das von einigen Zeitgenossen der Mannheimer Schule zugesprochen wird<sup>1</sup>, eingehend beschäftigt, und die Nachrichten, die Burney, Vogler, Schubart u. a. geben, nachgeprüft. Karl Mennicke, der die gesamte einschlägige Literatur berücksichtigt, ist der Ansicht, daß Jommelli, der zuerst die Vorschrift *crescendo il forte* anwendet, und die Mannheimer eine gemeinsame Quelle für ihren Effekt haben müssen<sup>2</sup>. Allerdings war über diese Quelle bisher nichts zu erfahren. Hermann Abert kommt deshalb zu dem Schluß, daß Jommelli, der das *crescendo il forte* in den Opern *Eumene* (1747) und *Artaserse* (1749) zum ersten Male gebraucht, auch als Erfinder der Crescendovorschrift anzusehen ist, was die Ausführungen Voglers und Schubarts bestätigen würde<sup>3</sup>. Bei diesen Untersuchungen hat man eine Nachricht aus dem Jahre 1711 übersehen, die klar und deutlich die bekannte Crescendomanier eine Spezialität der römischen Konzerte nennt. Sie steht in Scipione Maffei's Beschreibung des von Cristofori erfundenen Pianoforte und lautet in der Königschen Übersetzung: »Es ist jedem Kenner bewust, daß in der Music das Schwache und Starcke, gleich wie Licht und Schatten in der Mahlerey, die vornehmste Quelle sey, woraus die Kunsterfahrne das Geheimniß gezogen, ihre Zuhörer ganz besonders zu ergötzen. Es sey nun in einem Vor- oder Nach-Satz oder in einem künstlichen Zu- oder Ab-nehmen, da man nach und nach die Stimme vergehen, und hernach mit einem starcken Geräusche auff einmahl wiederkommen lässet; welches Kunst-Stück bey den grossen Concerten in Rom, häufig im Gebrauch ist, und denjenigen, die einen rechten Geschmack von der Vollkommenheit dieser Kunst besitzen, ein gantz unglaubliches und verwundersames Ergötzen schencket<sup>4</sup>.« Diese Crescendomanier wurde in den

<sup>1</sup> Burney, Tagebuch II, S. 74; s. Mennicke a. a. O. S. 317f.

<sup>2</sup> A. a. O. S. 317f.

<sup>3</sup> Abert, Jommelli S. 215f. u. S. 446.

<sup>4</sup> Nuova invenzione d'un Gravecembalo col piano, e forte; aggiunte alcune considerazioni sopra gli strumenti musicali (Giornale de' Letterati d'Italia. Tom. V, Venezia 1711, p. 144): »Egli è noto a chiunque gode della musica, che uno de' principali fonti, da' quali traggano i periti di quest' arte il segreto di singolarmente diletta chi ascolta, è il piano, e 'l forte; o sia nelle proposte,

römischen Konzerten noch in den vierziger Jahren fleißig geübt wie Charles de Brosses in seinen römischen Reisebriefen aus dem Jahre 1740 bestätigt. Er erzählt da von der außerordentlichen Geschicklichkeit der römischen Musiker im Akkompagnement und fährt dann fort: »Ils ont une méthode d'accompagner que nous n'entendons pas, qu'il nous serait facile d'introduire dans notre exécution, et qui relève infiniment le prix de leur musique; c'est l'art de l'augmentation ou de la diminution du son, que je pourrais appeler l'art des nuances et du clair-obscur. Ceci se pratique, soit insensiblement par degrés, soit tout à coup. Outre le fort et le doux, le très-fort et le très-doux, ils pratiquent encore un *mezzo piano* et un *mezzo forte* plus ou moins appuyé. Ce sont des reflets, des demi-teintes qui mettent un agrément incroyable dans le coloris du son. . . . Quelquefois l'orchestre accompagnant *piano*, tous les instruments se mettent à forcer à la fois pendant une note ou deux, et à couvrir entièrement la voix, puis ils retombent subitement dans la sourdine: c'est un effet excellent<sup>1</sup>.«

Nach diesen Nachrichten war der Crescendovortrag in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Berühmtheit der römischen Musikaufführungen. In den angeführten Stellen wird nichts von der Erfindung dieses Effekts gesagt. Wenn hier wirklich etwas Neues, noch nie Gehörtes vorgelegen hätte, wären die Musikschriftsteller sicherlich darauf eingegangen. Die römischen Musiker hatten eben aus der bekannten Crescendomanier lediglich eine Spezialität gemacht, die von Zuhörern und Reisenden nach Gebühr bewundert wurde. Durch Jommelli, der sich den Crescendoeffekt in Rom angeeignet hat, kam die Vortragsmethode nach Stuttgart. Er wurde in Deutschland der Vertreter der römischen Crescendomanier, die vielleicht schon in der italienischen Schule, sicherlich aber bei Jommelli und den Mannheimern oft mit einem Kompositionseffekt — Hinauftragen eines Motivs oder sequenzenmäßiger Aufbau einer Periode — verbunden war<sup>2</sup>.









---

e risposte, o sia quando con artificiosa degradazione lasciandosi a poco a poco mancar la voce, si ripiglia poi ad un tratto strepitosamente: il quale artificio è usato frequentemente, ed a maraviglia ne' gran concerti di Roma con diletto incredibile di chi gusta la perfezione dell' arte.« Die Übersetzung Königs steht in Matthesons Criticae musicae Tom. II, S. 335.

<sup>1</sup> Lettres familières II, S. 379/80.

<sup>2</sup> Vgl. Abert, a. a. O. S. 216f.

Aus Italien oder auch von Jommelli her werden die Mannheimer ihre berühmten Effekte bekommen haben. Sie wurden in Deutschland die Hauptpioniere des Orchestercrecendos.

Charles de Brosses meint, in Frankreich könne man eine ähnliche dynamische Nuancierung wie die römische nicht hören. Das mag für die dreißiger Jahre zutreffen, wird sich aber für die frühere Zeit kaum beweisen lassen. In Frankreich kam man sogar schon sehr früh zu einer Erfindung von Vortragszeichen für den Crescendo- und Decrescendovortrag. Rameau gebraucht in der gedruckten Partitur von »Acante et Céphise«<sup>1</sup> (1751) bereits die Zeichen  und . Er setzt sie zu den einzelnen Noten, um Ab- und Anschwellen des Tones zu bezeichnen. In der Partitur sind die Zeichen nicht weiter erläutert, sie sind also den Musikern bekannt gewesen, denn man führt keine neuen Zeichen ein, ohne sie zu erklären. Lagarde (1758) bezeichnet die Figuren mit den Worten »Diminués« und »en augmentant«<sup>2</sup>. Von deutschen Musikern hören wir denn auch, daß unsere heutigen Zeichen aus der französischen Musikübung stammen. Löhlein sagt in seiner »Anweisung zum Violinspielen«: »Die Franzosen drücken cresc. mit diesem , decresc. mit diesem Zeichen , beydes mit  aus«<sup>3</sup>. Und Kalkbrenner meint in der »Theorie der Tonkunst«: »Die französischen Tonsetzer haben in den letzten 20 Jahren ein Zeichen erfunden, welches zugleich das *crescendo* und das *diminuendo* sehr gut bezeichnet, und deswegen von den mehresten Tonsetzern Deutschlands ist angenommen worden; es ist dieses . Dieses Zeichen wird auch sehr oft blos zur Hälfte gebraucht, nemlich  oder . Das erstere ist das Zeichen des *crescendo*, und das zweite das Zeichen des *diminuendo*«<sup>4</sup>.

In der Datierung irrt Kalkbrenner, die Zeichen sind weit älter, aber seine Worte bestätigen die Ausführungen Löhleins. Durch die Mannheimer Musiker, durch Abt Vogler, der die Zeichen in der Form Rameaus setzt<sup>5</sup>, haben sich die französischen Figuren

<sup>1</sup> Partitur, Paris, chez l'auteur, la Veuve Boivin et Leclerc, s. O u v e r t u r e Takt 15/16, und Akt III, S. 128.

<sup>2</sup> Lagarde, Journal de musique, Paris 1758. S. 2, 5, 6, 10 usw. Exemplar in der Bibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffheim in Berlin.

<sup>3</sup> A. a. O. 2. Aufl. 1781, S. 110.

<sup>4</sup> A. a. O. 1789, S. 11.

<sup>5</sup> S. Voglers Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, Beispielband, IX.—XII. Lieferung, S. 2, 7, 10, 11; III. Lief. Tab. XIX; I, Lief. Tab. II usw.



in Deutschland eingebürgert. Schubart nennt allerdings den Berliner Kapellmeister J. Friedr. Reichardt als den Musiker, der mit den Crescendozeichen den Anfang gemacht habe<sup>1</sup>, doch zeigt er sich hier schlecht unterrichtet. Reichardt hat die Notierung lediglich übernommen<sup>2</sup>.

Die Mannheimer sind demnach bei der Einführung dieser Zeichen Nachahmer gewesen; ja die Nachrichten über die französischen Crescendofiguren lassen vermuten, daß der vielgerühmte Mannheimer Vortrag auch von Frankreich her beeinflußt worden ist. Ohne Frage liegt aber in der Crescendomanier eine alte Ausdrucksform vor, die im 17. Jahrhundert ebenso bekannt war wie in der Vorzeit der Mannheimer.

Unser Umblick wird gezeigt haben, daß die alte Zeit nicht nur mit dem Prinzip der Echomanier, sondern auch mit einem allmählichen Übergehen zum forte und piano hin rechnet. Wer diesen Effekt erst von Jommelli datieren will, nimmt der gesamten Musik der Renaissance und der Bach-Händelzeit ihren tondichterischen Ausdruck. Der Unterschied zwischen alter Zeit und Mannheim ist allein der, daß man eine bekannte Vortragsart mit neuen kompositorischen Effekten ausstattete und durch ein glänzendes Ensemblespiel zu einer Berühmtheit machte, und daß man die selbstverständlichen Ausdrucksformen der alten Zeit von den fünfziger Jahren an mit neuen Zeichen und Vorschriften versah<sup>3</sup>. Diese beschränkten in der Dynamik die Zeit der freien Vortragskunst, so daß dem Dirigenten die dynamische Ausarbeitung eines Satzes wesentlich erleichtert war. Er hielt sich an die Vorschriften des Komponisten, die ihm bei der Einstudierung und Direktion die Hauptrichtung wiesen.

Ebenso wichtig wie die Erreichung einer sinngemäßen, wirkungsvollen Dynamik waren bei einer Musikaufführung die Tempobestimmung eines Musikstücks und die Tempoführung. Mattheson nennt es »die Hauptverrichtung des Regierers einer Musik bey

<sup>1</sup> Ges. Schriften I, S. 273.

<sup>2</sup> Vgl. Reichardt, Über die Pflichten des Ripien-Violinisten, S. 65 f.

<sup>3</sup> Eine Erklärung der Crescendovorschrift finde ich in der theoretischen Literatur zuerst in Marpurgs Kritischen Briefen (CXXXI. Brief, S. 19, 1763). Von den achtziger Jahren an steht eine Definition des crescendo fast in jedem größeren Lehrbuch der Musik; s. Klein, Versuch eines Lehrbuchs, 1783, S. 43, Georg Fr. Wolf, Unterricht in d. Singekunst 1784, S. 93, ders., Unterr. im Klavierspielen, 1784, S. 82, Wolfs Lexikon 1787, Art. »Crescendo«; Musikal. Handwörterbuch, Weimar 1786, Art. »Crescendo« usw. Vgl. auch Ernst Wilhelm Wolf, Auch eine Reise, 1784, S. 27.

deren Bewerckstellung«; sie erfordere eine »scharffe Urtheilskraft«, da man bei der Aufführung »fremder Gedancken Sinn und Meinung« recht treffen solle<sup>1</sup>. Die Capellmeister des 18. Jahrhunderts folgten hier den gleichen Grundsätzen wie die Renaissance-musiker. Während diese aber auf Einzelheiten nur selten eingehen und sich mit einem Hinweis auf die Affektendirection begnügen, finden wir bei den Theoretikern des 18. Jahrhunderts viele ausführliche Nachrichten, die sich zu einem Gesamtbild eihen. Die Grundzüge ihrer Lehre lassen sich in drei Abschnitte gliedern, in die Tempobestimmung nach dem Notenbild, in die Tempovorschriften und die Tempomodifikation, die wir im Zusammenhang behandeln wollen.

Den sichersten Anhalt für die Tempobestimmung bringt das Notenbild durch die vorgezeichnete und durchgeführte Taktart. Je nachdem große Notenwerte, Ganze und Halbe, oder kleinere, Viertel und Sechzehntel, in der Notierung vorherrschen, wird ein langsames oder schnelleres Tempo festgelegt. Ein  $\frac{3}{1}$ -Takt geht »gravitatisch«, ein  $\frac{3}{2}$  »ein wenig munterer und freudiger«, ein  $\frac{3}{4}$  »geht hurtig«, ein  $\frac{3}{8}$  »gantz geschwinde«, ein  $\frac{9}{8}$  »hüpffet gar«, wie Fuhrmann sagt<sup>2</sup>. Aus der vorgezeichneten Taktart erkennt man, »ob der Gesang langsam / mittelmässig / oder geschwind und hurtig gehen solle«<sup>3</sup>, denn jede Taktart hat ihre eigene natürliche Bewegung<sup>4</sup>. Nach Lambert hat der C-Takt ein langsames Tempo, der Ċ-Takt geht noch einmal so schnell, der 2-Takt ist noch schneller als der Ċ-Takt, der  $\frac{4}{8}$  wieder schneller als der 2-Takt u. s. f.<sup>5</sup> Der schon früher zitierte Démonz, der in seiner »Méthode de musique« so gern systematisiert, gibt auch für diese Theorie eine summarische Übersicht, die sich etwa so zusammenfassen läßt:

$\frac{2}{4}$	se bat à 2	Tems légers
$\frac{4}{8}$	» » à 2	» vites
$\frac{4}{16}$	» » à 2	» très-vites
$\frac{6}{4}$	» » à 2	» plus ou moins graves selon le Caractere des Airs
$\frac{6}{8}$	» » à 2	» légers
$\frac{6}{16}$	» » à 2	» vites

<sup>1</sup> Vollkomm. Capellm. III, 26, § 13 u. 34.

<sup>2</sup> Music. Trichter, S. 48.

<sup>3</sup> S a m b e r, Manuctio, S. 13.

<sup>4</sup> S u l z e r s Allg. Theorie, Art. »Tact«.

<sup>5</sup> A. a. O. S. 23.

- $\frac{3}{2}$  se bat à 3 Tems graves  
 $\frac{3}{4}$  » » ordinairement à trois Tems légers  
 $\frac{3}{8}$  » » à 3 Tems vites  
 $\frac{3}{16}$  » » à 3 » très-vites etc.<sup>1</sup>

Auch hier ist das gleiche Prinzip wie im 17. Jahrhundert beachtet: die in den verschiedenen Taktarten herrschenden Notenwerte geben den Anhalt zur Tempobestimmung. Das Gesetz hat für die gesamte Literatur Geltung<sup>2</sup>, besonders für Kompositionen, die keine nähere Tempovorschrift aufweisen, wie die Mehrzahl der Sing- und Chorwerke des 17. Jahrhunderts. Wollte man die Bewegung näher charakterisieren, oder sollte das gegebene Gesetz modifiziert werden, so wurde das Tempo durch die Worte Tardo, Allegro, Adagio usw. angegeben. Sie wurden schon in der Renaissancezeit gebraucht, in einer Epoche, wo der integer valor notarum, das absolute Zeitmaß der Notendauer, verloren geht. Dabei ist aber charakteristisch, daß man die Tempovorschriften am häufigsten bei der Instrumentalmusik findet. So bringt Marini in den »Madrigali et Symfonie« vom Jahre 1618 in den Singstücken keine Tempovorschriften, während er bei den Instrumentalsätzen »Tardo« und »Presto« vorschreibt<sup>3</sup>. Auch die in den Denkmälerbänden im Neudruck vorliegenden Werke des 17. Jahrhunderts zeigen das gleiche Prinzip: Instrumentalstücke werden mit Tempovorschriften, Vokalsätze oft ohne nähere Angabe notiert. Bei diesen gibt der Text neben dem Notenbild den festen Anhalt zur Zeitmaßbestimmung.

Die Tempovorschriften: Allegro, Adagio usw., die von den Theoretikern in drei, vier, fünf oder sechs Klassen gruppiert werden<sup>4</sup>, heben das Gesetz von Notenbild und Tempobestimmung nicht auf. Die Vorschrift Adagio beim  $\frac{4}{4}$ - und  $\frac{3}{2}$ -Takt, Allegro beim  $\frac{3}{4}$ , Presto beim  $\frac{3}{8}$ -Takt ist bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts das Reguläre. Diese doppelte Zeitmaßangabe durch Notenwert und Wortvorschrift läßt sich allerdings kaum verstehen, wenn die Angaben Adagio, Allegro und Andante wirklich nichts weiter bedeuteten als etwa: langsam, munter und gehend, zumal da sie zu

<sup>1</sup> A. a. O. S. 161 f.

<sup>2</sup> Vgl. Loulié's Lehre vom Taktschlagen (s. o. S. 127 f.), Janowka, Clavis ad thes., Art. »Tactus«, Marpurg, Critisch. Musicus an. d. Spree, S. 23, Sulzer, a. a. O., Scheibe, Über die mus. Composition, S. 204 f. u. v. a.

<sup>3</sup> Ich urteile nach der Baßstimme.

<sup>4</sup> S. Rousseau, Dictionnaire, Art. »Mouvement«; Démotz, a. a. O. S. 149, und Türks Zusammenfassung in der Klavierschule, S. 110 u. a.

Instrumentalstücken ohne nähere Charakterbezeichnung gesetzt werden. Man muß den Sinn der Worte weiter fassen: als Charakterbezeichnung eines Tonstücks und als Anweisung zum musikalischen Vortrag. Daß diese Deutung für die Praxis des 18. Jahrhunderts zutrifft, beweisen Quantzens Worte über die Ausführung der Adagio- und Allegrosätze: »Im Allegro, und allen dahin gehörigen muntern Stücken muß Lebhaftigkeit; im Adagio, und denen ihm gleichenden Stücken aber, Zärtlichkeit, und ein angenehmes Ziehen oder Tragen der Stimme herrschen<sup>1</sup>.« Mattheson erklärt die Worte als Charakterbezeichnungen: das Adagio zeigt die »Betrübniß« an, ein »Lamento den Schmerz; ein lento die Erleichterung; ein Andante die Hoffnung; . . . ein allegro den Trost; ein presto die Begierde etc.«<sup>2</sup>. Ähnlich beschreibt Löhlein die italienischen Worte: Eine mäßige Freude wird durch *Vivace*, *Allegro* ausgedrückt; eine Freude, die mehr Ausgelassenheit hat, durch *Allegro assai*, *Allegro di molto*, *Presto*; eine ausschweifende Freude durch *Prestissimo*; eine wütende Ausgelassenheit durch *Allegro furioso*; die Gelassenheit durch *Andante*, *Andantino* oder *poco Andante*, *Larghetto*; die Traurigkeit durch *Mesto*, *Adagio*, *Largo*, *Lento*, *Grave*<sup>3</sup>. Die italienischen Worte sind also nicht allein Tempo- und Vortragsvorschriften<sup>4</sup>, sondern auch musikalische Charakterbezeichnungen, sie kennzeichnen den einem Tonstück zugrunde liegenden Hauptaffekt.

Die Generalaffekte, auf die sich alle in einem Musikstück ausgedrückten Leidenschaften zurückführen lassen, sind nach Janowka und Spieß: Liebe, Leid, Freude, Zorn, Mitleid, Furcht, Frechheit [Mut, Entschlossenheit] und Verwunderung<sup>5</sup>. Dieser Affektengruppierung würden *Andante*, *Adagio*, *Allegro*, *Prestissimo*, *Largo*, *Vivace*, *Presto*, *Allegro moderato* ungefähr ent-

<sup>1</sup> A. a. O. XI, § 15.

<sup>2</sup> Kern melodischer Wissenschaft, 1737, S. 67.

<sup>3</sup> Anweisung zum Violinspielen, 1781, S. 104.

<sup>4</sup> In Wolfs Lexikon findet man beide Erklärungen vereint: »*Adagio* bedeutet etwas mittelmäßig langsames, und wird den Tonstücken vorgesetzt, welche mit schmachendem und zärtlichem Affect gespielt oder gesungen werden sollen. Ein solches Stück wird auch selbst ein *Adagio* genant.«

<sup>5</sup> Janowka, Clavis ad thes., S. 2: *Primus amoris*, *Secundus luctus seu placentis*. *Tertius laetitiae et exultationis*. *Quartus furoris et indignationis*. *Quintus commiserationis et lachrymarum*. *Sextus Timoris et afflictionis*. *Septimus praesumptionis et audaciae*. *Octavus admirationis*. Ad quos, si qui praeterea sunt, omnes ferè revocari possunt. Vgl. Spieß, Tract. mus., Anhang, S. 1, »*Affectus*«.

sprechen<sup>1</sup>. Wie die Affekte im Grunde genommen aus der Freude und Traurigkeit abgeleitet werden können, so gehen auch alle Charakterbezeichnungen auf zwei Grundformen (Allegro und Adagio) zurück. Die italienischen Vorschriften bilden in der älteren Literatur das tondichterische Programm des Musikstücks. Sie sind Charakteristika der Hauptaffekte.

Sobald man die Worte Adagio, Allegro usw. nur als Tempovorschriften ansah, war das alte Gesetz der Zeitmaßbestimmung nach dem Notenbild aufgehoben. Man konnte ein Stück in kurzen Notenwerten mit Adagio bezeichnen, ohne Mißverständnisse befürchten zu müssen. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts ab wurde oft nach diesem Rezept verfahren. Ein frühes Beispiel dafür gibt bereits Meinrad Spieß. Er sagt, die Beispiele:

Tempus Binarium. Prestò. Adagiò.

Alla Breve. Alla Capella<sup>2</sup>.

seien in der Taktmessung sämtlich gleich. Bei dieser Notierung verliert die Taktvorzeichnung jeden Wert für die Zeitmaßbestimmung. Kalkbrenner zieht deshalb nur die Konsequenz aus dieser Notierungsweise, wenn er schreibt: »Der Takt hat . . keinen Bezug auf den langsamern oder geschwindern Gang eines Tonstücks, sondern er bezeichnet nur, wie viel Noten einer gewissen Gattung im Umfange eines jeden Taktes müssen enthalten seyn<sup>3</sup>.« Es ist die moderne Erklärung des Gruppentakts, die keine Rücksicht auf das Gesetz der Notendauer kennt. Ohne Frage ist die alte

<sup>1</sup> Die Aufstellung ist im Anschluß an Marpurgs Affektenlehre (Krit. Briefe II, S. 273 f.) gegeben, wo es u. a. heißt: ruhige und stille Liebe — Melodien in mäßiger Bewegung; Traurigkeit — Melodien in langsamer Bewegung; Freude erfordert eine geschwinde Bewegung; Zorn verlangt »geschwinde Tiraden auf laufender Noten« und eine sehr heftige Bewegung; Mitleiden und Erbarmen geht in langsamer Bewegung bei »öfters einige Zeit liegen bleibendem Basse«; Furcht, Angst, Bangigkeit wird mit zitternden, abgebrochenen Tönen ausgedrückt; Mut, Entschlossenheit, Unerschrockenheit leitet den Ausdruck von der Hoffnung und Liebe ab. Die Verwunderung fehlt bei Marpurg, sie gehört wohl mit in seine Klasse: Freundlichkeit, Gütigkeit, Wohlgewogenheit, Versöhnlichkeit, Eintracht, Dankbarkeit usw., die an den Ausdruck der Liebe anschließt.

<sup>2</sup> Alla Capella bedeutet »auf Capell- oder Kirchenmusik-Art« (Musikalisches Handwörterbuch, Weimar 1786). Obiges Zitat nach Spieß, Tract. mus., S. 73.

<sup>3</sup> Theorie der Tonk., S. 7.

Notierung übersichtlicher, verständlicher und logischer als die unsrige, doch wird sich ein Zurückgreifen auf die ältere Schreibweise wohl erst durchführen lassen, wenn unsere Musiker sich daran gewöhnen, die Notierung ihrer Werke ebenso sorgfältig auszuarbeiten wie die Vortragsbezeichnung.

Die Frage, welche Zeitdauer einem Allegro oder Adagio, einer Gavotte, Gigue, Chaconne usw. zukommt, hat die Musiker schon frühzeitig beschäftigt. Prätorius berechnete die Taktdauer nach der Uhr<sup>1</sup>. Ähnlich machte es Joh. Ad. Scheibe. Er erzählt, er habe die Zeit, die seine Kompositionen bei der Aufführung beanspruchen, nach der Uhr bestimmt und den Dirigenten, die seine Werke aufführten, vorher davon Mitteilung gemacht<sup>2</sup>. Diese Zeitbestimmung hält Türk mit Recht für sehr unvollkommen<sup>3</sup>. Auch die Bestimmung der Tempi durch Schritte, die Lambert wieder aufgefrischt hat<sup>4</sup>, ist so unsicher, daß man daraus keine brauchbaren Resultate ableiten kann. Am genauesten ist Quantzens Berechnung der Zeitmaße nach dem Pulsschlag und die französische Tempobestimmung nach den Schwingungen eines Pendels.

Bei den Franzosen sind Étienne Loulié und Sauveur die ersten, die das Pendelgesetz zur Tempobestimmung ausnutzen<sup>5</sup>. Loulié konstruierte ein Chronometer, mit dem er alle Taktbewegungen leicht bestimmen konnte. Es ist ein einfaches Pendel, das nach einem genau eingeteilten Maßstab verkürzt oder verlängert werden kann. Loulié gibt eine Anweisung zum Gebrauch seines Chronometers, läßt sich aber auf eine genauere Tempobestimmung zeitgenössischer Kompositionen nicht ein. Ergiebiger sind hier

<sup>1</sup> S. o. S. 111.

<sup>2</sup> Über die mus. Composition, S. 299. Vgl. L ö h l e i n, Clavier-Schule 1773, S. 5.

<sup>3</sup> Klavierschule, S. 112 f.

<sup>4</sup> A. a. O. S. 18 f.

<sup>5</sup> Loulié veröffentlichte seine Beschreibung eines Chronometers in den schon früher zitierten *Elements ou Principes de Musique* (1698), S. 96 f. Nach Rousseau (*Dictionnaire*, Art. »Chronometre«) hat Sauveur in den »Principes d'Acoustique« ein Chronometer beschrieben. Auch L'Affillard (*Principes très-faciles*, 7. edit., S. 54/55) nennt von Sauveur ein Werk: »Principes nouveaux pour apprendre à Chanter« (Eitner unbekannt), das vom Pendelgesetz zur Tempobestimmung handelt. Ich finde das Chronometer bei Sauveur erst im Jahre 1701 erwähnt, in dem »Système général des intervalles des Sons et son Application à tous les Systèmes et à tous les Instrumens de Musique«. (*Histoire de l'Académie royale des Sciences*, Jhrg. 1701. *Mémoires de Mathématique*, S. 315.)

die Arbeiten von L'Affillard<sup>1</sup>, Choquet<sup>2</sup> und Onzembray<sup>3</sup>, die Louliés Ideen weiterführen und praktisch verwerten. L'Affillard bringt eine Reihe von Musikstücken, bei denen er genau die Pendelschwingungen berechnet hat, ebenso Onzembray und Choquet. Ihre Beispiele, die ich an einem in der Manier Louliés konstruierten Pendel nachgeprüft habe, zeigen eine mit unserer Bestimmung übereinstimmende Bewegung. So lautet bei der Arie »J'abandonne ma gloire« aus Lullys Roland:



die Vorschrift Choquets, das Pendel müsse 1 Fuß 4 Zoll lang sein oder nach unserem Maß etwa 43,2 cm. Die Bewegung würde ungefähr der Bestimmung M. M. (♩.) = 72 entsprechen. Für das Lied:



aus Rousseaus »Devin de Village« ist die Pendellänge auf 2 Fuß berechnet, was der Angabe M. M. (♩) = 60 ungefähr gleichkommt. Die Pendellänge für das Tempo der »Rigaudons, Gavotes, Contredanses, et autres Simphonies« ist mit 8 Zoll (21,6 cm) angegeben, etwa M. M. (♩) = 116.

Verlässlicher als diese Angaben sind die von Onzembray, der auf einer Tafel die Taktdauer mehrerer charakteristischer Musikstücke nach Sekundenteilen berechnet hat<sup>4</sup>. Man findet da an erster Stelle eine Anzahl Lullyscher Kompositionen. Für die Bourrée aus der Oper »Phaeton« gibt er 64 tierces — eine Sekunde enthält 60 tierces — an, d. h. die Dauer des Einzeltaktes beträgt  $1\frac{1}{15}$  Sekunde oder:

<sup>1</sup> A. a. O. S. 54f.

<sup>2</sup> A. a. O. S. 116f.

<sup>3</sup> Onzembray, Description et usage d'un Métrometre, ou Machine pour battre les Mesures et les temps de toutes sortes d'Airs. Histoire de l'Académie royale des Sciences, Jg. 1732, S. 182f. Onzembray schließt an Loulié an, dem wohl das Prioritätsrecht für die Tempobestimmung nach Pendelschwingungen zukommt.

<sup>4</sup> A. a. O. S. 191. La [colonne] marque le nombre de tierces que la durée de chaque mesure contient.

(M. M.  $\text{♩} = 112.$ )

was mit Choquets Gesamtangabe übereinstimmt. Folgende Stücke aus Lullys »Atis« und »Phaeton« hat Onzembray mit 126 und 68 tierces berechnet:

Entrée des Songes funestes aus der Oper »Atis«.  
(M. M.  $\text{♩} = 58.$ )



Le Printemps et sa suite dansent (aus der Oper »Phaeton«).  
(M. M.  $\text{♩} = 106.$ )



Unsere Metronomangabe müßte etwa  $\text{♩} = 58$  und  $\text{♩} = 106$  lauten. Die weiteren Berechnungen von Onzembray z. B. 2. Air des Songes funestes aus der Oper »Atis«: 64 tierces, Gavotte aus der Oper »Roland« 74 tierces; les Démons aus der Oper »Psiche«: 90 tierces, Passacaille aus »Persée«: 114 tierces u. a. bestätigen, was unsere Beispiele zeigen: man nahm die Tempi durchweg etwas lebhaft. Interessant sind in der Tafel noch die Angaben über die »Thétis«-Ouvertüre von Colasse, deren Beginn auf 112 und deren zweiter Teil auf 90 tierces geschätzt wird. Man könnte folgende Metronomangaben aufstellen:

Colasse, »Thétis«-Ouvertüre.  
(M. M.  $\text{♩} = 64.$ )





Mittelteil:  
(M. M. ♩ = 80.)

Dies Kontrastieren im Tempo gilt für alle französischen Overtüren. Auch Lully ließ nach Lamberts Zeugnis die Reprise in der »Armiden«-Overtüre, die gleichfalls im Sechsvierteltakt steht, sehr lebhaft spielen<sup>1</sup>. Bei wortgetreuer Satz wiederholung wurde stets die Wiederholung schneller genommen. »Geschähe dieses nicht«, sagt Quantz, »so würden die Zuhörer glauben, das Stück sey noch nicht zu Ende. Wird es aber in einem etwas geschwindern Tempo wiederholet, so bekömmt das Stück dadurch ein lebhafteres, und, so zu sagen, ein neues oder fremdes Ansehen; welches die Zuhörer in eine neue Aufmerksamkeit versetzt<sup>2</sup>.« Die Manier war nach Quantz bei guten und mittelmäßigen Spielern gebräuchlich und von guter Wirkung.

Unsere Metronomangaben französischer Sätze zeigen in den bewegten Stücken ein äußerst frisches Tempo. Darin stimmen auch alle Theoretiker, die sich mit der Zeitmaßbestimmung beschäftigen, überein: charakteristische Stücke, wie die französischen Tanz- und Instrumentalsätze, verlangen schnelle Tempi. Auch Quantz hat bei seiner Tempobestimmung der französischen Tanzmusik ein flottes Zeitmaß angenommen. Seine Berechnungen, die er nach dem Pulsschlag unter Annahme von 80 Schlägen in der Minute angestellt hat, ergeben für die Hauptstücke der französischen Musik folgende Metronomangaben<sup>3</sup>:

Entrée, Loure, Sarabande, Courante (3/4)	M. M. ♩ = 80
Chaconne (3/4)	» » ♩ = 160
Passecaïlle (3/4)	» » ♩ = 88, ♩ = 176
Musette (3/4 oder 3/8)	» » ♩ oder ♩ = 80
	oder auch zuweilen: » » ♩ oder ♩ = 80
Bourrée und Rigaudon (♩) (jeder Takt bekommt einen Pulsschlag)	» » ♩ = 80

<sup>1</sup> Lambert, a. a. O. S. 25: Mr. de Lully, qui fait jouer la reprise de l'ouverture d'Armide tres vite . . .

<sup>2</sup> A. a. O. XVII, VII, § 55.

<sup>3</sup> A. a. O. XVII, VII, § 49—58.

Gavotte (♩ oder C) (etwas gemäßigter als ein Rigaudon)	M. M. ♩ = 144
Rondeau (♩ oder $\frac{3}{4}$ )	» » ♩ = 80
Gigue und Canarie ( $\frac{6}{8}$ )	» » ♩ = 80
Menuett ( $\frac{3}{4}$ )	» » ♩ = 160
Passepied ( $\frac{3}{8}$ )	» » ♩ = 168
Marsch (♩)	» » ♩ = 80

Diese ungefähren Tempoangaben sind sehr hoch gegriffen und scheinen nach unserer Gewöhnung fast zu schnell. Quantz denkt dabei an Tanzstücke im Rahmen einer szenischen Auf-führung, die die angegebenen Tempi sehr gut vertragen. Auch er kann als Gewährsmann für die Feststellung gelten, daß die französischen Charakterstücke im 18. Jahrhundert sehr schnell gespielt wurden.

Quantz hat auch die Tempovorschriften Allegro, Adagio usw. nach dem Pulsschlag angegeben. Er stellt fest, daß man in der Zeit eines Pulsschlages nicht mehr als acht schnelle Noten spielen kann, und gibt für die Taktdauer der einzelnen Sätze folgende Aufstellung:

Im geraden Takt (C) kommt:

In einem Allegro assai ( $\frac{4}{4}$ ) auf jeden halben Takt die Zeit eines Pulsschlages, nach unserer Bestimmung: M. M. ♩ = 80.

In einem Allegretto kommt auf jedes Viertel ein Pulsschlag, M. M. ♩ = 80.

In einem Adagio cantabile kommt auf jedes Achtel ein Pulsschlag, M. M. ♩ = 80.

In einem Adagio assai kommen auf jedes Achtel 2 Pulsschläge, M. M. ♩ = 40.

Im Alla Breve (♩) kommt:

In einem Allegro auf jeden Takt ein Pulsschlag, M. M. ♩ = 160.

In einem Allegretto auf jeden halben Takt ein Pulsschlag, M. M. ♩ = 80.

In einem Adagio cantabile auf jedes Viertel ein Pulsschlag, M. M. ♩ = 80.

In einem Adagio assai kommen auf jedes Viertel zwei Pulsschläge, M. M. ♩ = 40.

Ein poco Allegro, Vivace oder Allegro allein bildet etwa die Mitte zwischen Allegretto und Allegro assai.

Im  $\frac{2}{4}$ - oder schnellen  $\frac{6}{8}$ -Takt hat im Allegro jeder Takt einen Pulsschlag, M. M. ♩ oder ♩ = 80.

Im  $\frac{12}{8}$ -Takt kommen im Allegro, wenn keine Sechzehntel vorhanden sind, auf jeden Takt zwei Pulsschläge, M. M. ♩ = 80.

Beim Allegro im  $\frac{3}{4}$ -Takt, das nur Sechzehntel oder Achteltriolen aufstellt, bekommt das erste und dritte Viertel des ersten Taktes und jedes zweite Viertel des zweiten Taktes jedes einen Pulsschlag, drei Pulsschläge auf 6 Viertel, etwa M. M.  $\frac{1}{4}$  = 160. Für  $\frac{9}{8}$  gilt das gleiche.

Im sehr schnellen  $\frac{3}{4}$ - oder  $\frac{3}{8}$ -Takt, wo nur 6 geschwinde Noten in jedem Takt vorkommen, hat jeder Takt einen Pulsschlag, M. M.  $\frac{1}{4}$  oder  $\frac{1}{8}$  = 80. Im Presto sind die drei Viertel oder Achtel so schnell zu spielen wie die Achtel im  $\frac{2}{4}$ -Takt.

Im Adagio cantabile ( $\frac{3}{4}$ ), wo die Grundstimme in Achteln gesetzt ist, hat 1 Achtel einen Pulsschlag, M. M.  $\frac{1}{4}$  = 80. Ist die Bewegung in Vierteln notiert, der Gesang mehr arios als traurig, so kommt auf jedes Viertel ein Pulsschlag, M. M.  $\frac{1}{4}$  = 80. Man hat hier genau auf Tonart und Tempovorschrift zu sehen, denn wenn Adagio assai, Mesto oder Lento vorgeschrieben ist, so erhält jedes Viertel zwei Pulsschläge, M. M.  $\frac{1}{4}$  = 80.

Beim Arioso ( $\frac{3}{8}$ ) bekommt jedes Achtel einen Pulsschlag, M. M.  $\frac{1}{4}$  = 80.

Wenn man zwei Pulsschläge in drei Teile teilt, so bekommt im Siciliano ( $\frac{12}{8}$ ) das erste und dritte Achtel einen Pulsschlag. Doch kann man sich hier, wie Quantz sagt, nicht weiter nach dem Pulsschlag richten, da sonst das dritte Achtel zu lang wird.

Schnelle Stücke mit Triolenpassagen ohne Sechzehntel oder Zweiunddreißigstel können nach Belieben etwas schneller, als der Pulsschlag geht, gespielt werden, was besonders für die schnellen  $\frac{6}{8}$ -,  $\frac{9}{8}$ - und  $\frac{12}{8}$ -Takte gilt.

Die Aufstellung, die mit unserer Tempoführung in den Grundzügen übereinstimmt, gibt nur eine ungefähre Formulierung der Haupttempi. Quantz sagt selbst, daß es ungereimt und unmöglich ist, jedes Stück genau nach dem Pulsschlag abzumessen<sup>1</sup>. Nur die Grundtypen sollen durch die Tafel eingeprägt werden. Die italienischen Tempobezeichnungen bringen nach Hiller nur eine einfache Andeutung und Anleitung zur Tempoführung<sup>2</sup>, denn das »Langsame sowohl als das Geschwinde und Lustige hat seine Stufen«<sup>3</sup>. Die eigentliche Tempoführung und der rhythmische Fluß können nicht durch Wortvorschriften und Regeln festgelegt werden, sie müssen aus dem Stücke selbst abgeleitet

<sup>1</sup> A. a. O. XVII, VII, § 48.

<sup>2</sup> Anweisung zum musik. richtig. Ges., Anhang, § 3.

<sup>3</sup> Leop. Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule 1756, I, 2, § 7.

werden, wie Leop. Mozart sagt<sup>1</sup>, aus den in der Musik ausgedrückten Affekten. Ein geschickter Musiker, der ein Werk gut zu studieren und zu dirigieren weiß, ist stets das beste Metro- nom (Rousseau)<sup>2</sup>.

Im Verlauf der Arbeit ist häufiger auf die Affektentheorie hingewiesen worden. Sie war der Hintergrund aller Bemerkungen über Musikererziehung, Orchesterspiel und Dynamik. Wie die Betonung der Ausdruckswerte der Musik, die bei der Lehre vom griechischen Ethos, bei den Vortragsregeln des gregorianischen Chorals und der a cappella-Kunst erwähnt wurde, im 17. Jahrhundert zu einer neuen, auf Subjektivität gegründeten Literatur und Ausführungspraxis führte, so stehen wir im 18. Jahrhundert vor dem völligen Ausbau dieser praktischen Musikästhetik, vor einem geschlossenen musikalischen System.

Im Kompositionsstil und im Vortrag spiegelt sich ebenso wie in der Musikkritik die Lehre von den Affekten. Die Darstellung von Leidenschaften und Gemütsbewegungen ist das Endziel von Komposition und Vortragskunst<sup>3</sup>. Der Vortrag besteht nach Em. Bach in »nichts anderem, als der Fertigkeit, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalte und Affect singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen«<sup>4</sup>, und Quantz sagt: »Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musiker haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen«<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Leop. Mozart, a. a. O. I, 2, § 7.

<sup>2</sup> Rousseau, Dictionnaire, Art. »Chronomètre«: le seul bon Chronomètre que l'on puisse avoir, c'est un habile Musicien qui ait du goût, qui ait bien lù la Musique qu'il doit faire exécuter, et qui sache en battre la Mesure.

<sup>3</sup> Hei n i c h e n, Der General-Baß in der Komposition, 1728, S. 4: Unser »finis Musices« ist, »die Affecten zu bewegen«. S. auch ebenda S. 25. Me i n r. S p i e s s, a. a. O., Anhang S. 5: »Affectus. Bey denen Menschen zu erregen oder zu stillen, ist der Music einziges Zihl.« Mattheson, Kern mel. Wissenschaft, S. 66: »Das rechte Ziel aller Melodien ist nichts anders, als eine solche Vergnügung des Gehörs, dadurch die Affecten rege werden.« Hiller, Wöchentl. Nachrichten 1769, S. 370: »Zweck in der Musik« ist, »Gemüthsbewegungen zu erregen.« S. auch Sulzers Theorie, Art. »Ausdruck in der Musik« u. v. a. Vgl. Hermann Kretschmar, Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre, Peters-Jahrbuch 1911, S. 67 f.

<sup>4</sup> A. a. O. I, III, § 2.

<sup>5</sup> A. a. O. XI, § 1.

Jedes wahre, vollkommene Musikstück<sup>1</sup> drückt Leidenschaften oder Gemütsbewegungen aus. Es ist »entweder traurig oder lebhaft, ernsthaft oder zärtlich, wild oder sanft, gleichgültig oder empfindsam« und gibt ein Abbild der Verzweiflung, des Trostes, der Ruhe, des Vergnügens, der Freude, des Kaltsinns, der Ungeduld und anderer Lagen unserer Empfindungen und Denkungsart<sup>2</sup>. Die Affekte treten bald vermischt, bald allein auf, sie greifen ineinander, kreuzen sich oder bewegen sich in kontrastierender Stellung, um schließlich einer einzigen Stimmung die Führung zu überlassen. Kaum hat der Komponist einen Affekt gestillt, so erregt er einen andern, »folglich wechselt er . . . mit Leidenschaften ab<sup>3</sup>.« Diese Erkenntnis von der Ausdruckskraft der Musik ist das leitende Prinzip von Produktion und Musikübung.

Wir können uns die Affektenlehre des 18. Jahrhunderts kaum in ihrer vollen Wirkungskraft vorstellen, da wir eine ähnliche, rein praktische Musikästhetik nicht mehr besitzen. Im 18. Jahrhundert folgte jeder Musiker, Kritiker, Komponist und Dirigent ihren Gesetzen. In unserer Zeit ist die Affektenlehre durch Hermann Kretzschmars musikalische Analysen und durch seine hermeneutischen Anregungen wieder zu Ehren gebracht und die Berechtigung einer rein musikalischen Dolmetscherkunst neben der philosophischen Richtung in der Musikästhetik erwiesen worden. Die praktischen Erfolge dieser Anregungen liegen in der veränderten Auffassung der Bachschen Kunst vor (Schweitzer, Pirro und Heuß) und in der allmählich systematisch werdenden Kritik unserer Tage. Allerdings steht eine umfassende Behandlung der alten Ästhetik noch aus<sup>4</sup>. Sie müßte die Lehre aus Theorie, Praxis und Komposition ableiten und auch auf die Gefahren einer musikalischen Sammlung von Affektenformeln aufmerksam machen, wie sie sich kleinere Geister schon in früheren Jahrhunderten zurechtgemacht haben.

Diese Affektentheorie, die bereits in der Renaissance der Direktionsführung neue Bahnen weist, bildet im 18. Jahrhundert den Hintergrund der Kunst des Dirigierens. Der wahre Ausdruck

<sup>1</sup> S. Quantz, a. a. O. XVII, VI, § 25.

<sup>2</sup> Petri, a. a. O. S. 166.

<sup>3</sup> Bach, a. a. O. I, III, § 13.

<sup>4</sup> S. Kretzschmar, Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre, Peters-Jahrbuch 1911, und Wilhelm Casparis meist übersehene Dissertation: Gegenstand und Wirkung der Tonkunst nach der Ansicht der Deutschen im 18. Jahrhundert, Erlangen. 1903.

der Affekte und deren lebensvolle Wiedergabe ist das Ziel, das der Kapellmeister zu erreichen sucht. »Der höchste Grad der von einem Anführer erforderlichen Wissenschaft ist: daß er eine vollkommene Einsicht habe, alle Arten der Composition nach ihrem Geschmacke, Affecte, Absicht und rechtem Zeitmaße zu spielen. Es muß derselbe also fast mehr Erfahrung vom Unterschiede der Stücke haben, als ein Componist selbst«, denn der Kapellmeister hat die Werke verschiedener Komponisten aufzuführen, während sich der Komponist oft nur um das kümmert, was er selbst geschrieben hat<sup>1</sup>. Der Dirigent muß also die Gedanken eines Stückes bestimmen können, er muß die ausgedrückten Affekte erkennen und danach Direktion und Vortrag einrichten. Quantz drückt das so aus: »Weil in den meisten Stücken immer eine Leidenschaft mit der andern abwechselt; so muß . . . der Anführer jeden Gedanken zu beurtheilen wissen, was für eine Leidenschaft er in sich enthalte, und seinen Vortrag immer derselben gleichförmig machen. Auf diese Art nur wird er den Absichten des Componisten, und den Vorstellungen, so sich dieser bey Verfertigung des Stückes gemacht hat, ein Gnüge leisten<sup>2</sup>.« Der Vortrag gründet sich demnach auf die Untersuchung der Affekte und deren Wiedergabe. Welche Anhaltspunkte waren dem Kapellmeister für diese Affektenbestimmung gegeben, und wie brachte er die Affekte in seiner Direktion und Tempoführung zum Ausdruck?

Nach Quantz hat der Dirigent zunächst die Art der Composition und »Ort und Absicht« einer Musik<sup>3</sup> zu berücksichtigen; ob sie in Kirche, Kammer oder Opernhaus aufgeführt wird, und welche besondere Gelegenheit vorliegt, eine Fest- oder Hochzeitsmusik, eine Passionsaufführung oder liturgische Kirchenmusik, denn jede Musikgattung hat ihre eigenen Gesetze. So fordert die Kirchenmusik mehr »Pracht und Ernsthaftigkeit« als eine theatralische. Ihr Vortrag ist in Ausführung und Zeitmaß gemäßiger als der einer Oper<sup>4</sup>. Kommen in der Kirchenmusik »freche und bizarre Gedanken« vor, d. h. Themen im Zuschnitt der Allegro- oder Prestomotive, so müssen sie soviel als möglich

<sup>1</sup> Quantz, a. a. O. XVII, I, § 4.

<sup>2</sup> Ebenda XI, § 15.

<sup>3</sup> Ebenda XVII, VII, § 12. Vgl. Reichardt. Briefe eines aufmerks. Reisenden I, S. 35f.

<sup>4</sup> Quantz, a. a. O. § 12 und 53.

»vermähntelt, gezähmet, und sanfter gemacht werden«<sup>1</sup>. Mit anderen Worten: freudige, fröhliche Affekte, wie sie die Bachschen Jubelchöre in den Kantaten und die Allegri der Haydn'schen Messen bringen, sind im Charakter von ähnlichen Sätzen weltlicher Musik zu unterscheiden. Sie müssen durch einen »bescheidenen Vortrag« (Quantz) gemildert und dem Rahmen der Kirchenmusik angepaßt werden. Hier muß der Direktor alle Gedanken, die der Komponist an den Begriff des Allegro binden kann, in der Bewegung »einer mäßigen Geschwindigkeit« vortragen<sup>2</sup>. Anders steht es bei der theatralischen Musik. Sie gibt dem Kapellmeister größere Freiheit in Tempo und Ausdruck, während die Intermezzi, die »mehr aus gemeinen und niedrigen, als ernsthaften Gedanken von den Componisten verfertigt« werden, nicht nach dem Modus der Oper, sondern »auf eine niedrige und ganz gemeine Art« zu spielen sind<sup>3</sup>, d. h. in einer sinnfälligen, charakteristischen, weder galanten noch reich verzierten Spielmanier. Das gleiche gilt von der Ballettmusik, die aus bestimmten Charakteren besteht, die ihr eigenes Tempo verlangen. Die Musik nimmt an der herrschenden Lustigkeit Anteil. Der Kapellmeister hat bei solchen Stücken auf das Temperament der Ausführenden, auf ihre Bewegungen und Gesten zu achten, damit die Musik nicht nachschleppt oder voreilt; er muß auf das »Niederfallen der Füße« sehen, um die rechte Bewegung zu finden, und dann möglichst ernsthaft spielen lassen, da »das Zärtliche und Cantable« in diesen Stücken selten zu finden ist<sup>4</sup>. Ein gut pointierter, rhythmisch genauer Vortrag, ein wenig verändertes Tempo ist hier die erste Regel einer guten Aufführung. Freier kann die italienische Tanzmusik vorgetragen werden, da sie nicht auf bestimmte Charaktere zugeschnitten ist. Der Dirigent hat überhaupt zu unterscheiden, ob italienische, französische oder deutsche Stücke gespielt werden, und welcher Richtung die einzelnen Musiksätze angehören, denn der »Stylus lustig- und fröhlicher Musicken ist sehr unterschieden / von dem ernsthaften und ernstlichen; der Kirchen-Styl ist sehr unterschieden von dem Theatralischen oder Kammer-Styl; der Italiänische Styl ist scharff / bunt und ausdrückend; der Frantzösische hergegen natür-

<sup>1</sup> Quantz, a. a. O. XVII, VII, § 12. Vgl. Sulzers Allg. Theorie, Art. »Vortrag«: »Ein Allegro für die Kirche verträgt keine so geschwinde Bewegung, als für die Kammer oder das Theater . . .«

<sup>2</sup> Junker, a. a. O. S. 30.

<sup>3</sup> Quantz, a. a. O. XVII, VII, § 13.

<sup>4</sup> Quantz, a. a. O. XVII, VII, § 56f., auch Reichardt, a. a. O. I, S. 35.

lich / fließend, zärtlich«<sup>1</sup>. Die Kenntnis dieser musikalischen Stilistik ist Sache der Ausbildung und Erfahrung. Der Dirigent muß in einem wohlgezogenen Orchester unter einem guten Anführer »vielerley Arten von Musik« mitgespielt haben, oder aber er muß »an verschiedenen Orten«, wo er gute Aufführungen hören kann, gewesen sein, und davon Nutzen gezogen haben<sup>2</sup>, denn nur durch ein vielseitiges Studium und durch die Praxis können die verschiedenen Stilgattungen und ihr rechter Vortrag getroffen werden.

Hat der Kapellmeister aus Gattung, Charakter und Stilistik einer Musik allgemeine Anhaltspunkte für die Direktion gefunden, so kann er sich der Detailausarbeitung der Musik zuwenden, der Untersuchung über die einem Stück zugrunde liegenden Affekte und über ihre sinngemäße Interpretierung.

Diese Ausdrucksanalyse, bei der man nicht allein die Melodie Stimme, sondern die gesamte Partitur untersuchen soll<sup>3</sup>, ist in der Vokalmusik am leichtesten zu treffen. Der Textgedanke gibt den Anhalt zur Affektbestimmung. Aber die Ausdrucksmöglichkeiten sind auch hier unbegrenzt, wie die verschiedenen Kompositionen gleicher Texte, die Messen, Hymnen, Psalmen und die Opern nach den Libretti von Zeno und Metastasio zeigen. Der Dirigent steht also in der Vokalmusik vor der Aufgabe, den vom Komponisten in den Vordergrund gestellten Ausdruck zu erkennen. Er muß, wie Reichardt sagt, bei einer Arie die Stellung zu den übrigen Stücken untersuchen und den Punkt treffen, unter dem der Komponist die Worte betrachtete. Für diese Untersuchung hat Joh. David Heinichen in seiner Generalbaßschule hübsche Beispiele gegeben<sup>4</sup>. Sie sind zwar für die Komponisten hingesetzt, lassen sich aber ebensogut auf die Untersuchung einer Vokalmusik auf die Affekte hin anwenden. Heinichen zeigt, wie der Komponist bei einem unfruchtbaren, dem Affektausdruck wenig entgegenkommenden Text die Worte in ein festes Stimmungsbild, in eine Affektendarstellung einspannen kann. Der Komponist müsse »3 fontes principales, nemlich Antecedentia, Concomitantia, et Consequentia Textus« auf die Locos Topicos untersuchen und die »occasione der Worte / die dabey concurriren-

<sup>1</sup> Mattheson, Das Beschützte Orchestre 1717, S. 115.

<sup>2</sup> Quantz, a. a. O. XVII, I, § 4. Vgl. Em. Bach, a. a. O. I, III, § 8.

<sup>3</sup> Reichardt, a. a. O. S. 36.

<sup>4</sup> Der General-Baß in der Composition, Einleitung. Siehe Kretschmar, a. a. O.



den Umstände der Person / der Sache / des Wesens / des Ursprungs / der Arth und Weise / des Entzweckes / der Zeit / des Ortes etc. wohl erwegen«, dann kann es seiner Phantasie an Bildern und Affekten nicht fehlen. So können in einer Opern-arie der Metilde Worte: »Non è sola è straniera — la causa, chè vera; — non dubito nò. — se oprire si sà — spesso meglio da se la verità —«, die wahrlich keine Affekte ausdrücken, so gefaßt werden, daß der Komponist an das Vorangegangene (die Antecedentia Textus) denkt, an die Worte »alti disegni, e precipicii immensi: accusare, gridare, chieder raggione« etc. und sie mit »dem aller furieusesten Affect« ausdrückt, zu dem die Worte »Non è sola« gesungen werden. Oder der Musiker hält sich an die Worte »accusare, gridare« etc., um den Hintergrund der Arie auf einen »gleichsam zanckenden« Ton zu stimmen. Auch kann der Komponist den Entschluß der Metilde, ihren Geliebten zu befreien, durch einen heroischen Affect in pompöser Manier in der Arie fortklingen lassen. Geht der Komponist auf die Concomitantia Textus aus, so wird er auf den ersten Teil der Arie zurückgreifen und die Eigenschaften des Glücks, »das uns stets verfolgende / . . das wandelbahre / und unbeständige / das rasende / das flüchtige / das opiniatre und contraire«, ja endlich das Leid bringende Glück vorführen. Heinichen bringt noch mehr Beispiele. Er zeigt die »Tentresse deſ Affectes« in einem »languisanten« Siziliano, die »seufftzende Liebe« in einem klagenden, schluchzenden C-moll-Satz, den ängstlich die Geliebte suchenden Aminta in einem »bizarren / mit syncopationibus und semitoniis angefüllten Themate« und die »spielenden Liebes-Blicke« in einem lieblichen C-moll-Satz im  $\frac{3}{8}$ -Takt mit schmeichelnden »Flauti unisoni«. Mattheson führt Heinichens Theorie<sup>1</sup> noch weiter. Er gibt für die Melodieerfindung noch eine große Anzahl weiterer Fontes<sup>2</sup>, während Spieß an die Chrie: Quis? quid? ubi? quibus auxiliis? cur? quomodo? quando? erinnert<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Interessant ist Hillers Kritik der Lehre Heinichens. Er bedauert, daß die Theorie »nicht etwas bestimmter und ordentlicher ist«. Sie sei »bey dem vielen Guten, das sie enthalte, nicht an allen Orten richtig und brauchbar« und erfordere für den, der sich solcher Hilfsmittel bediene, viel Unterscheidungskraft, »damit nicht, bey einigen Gelegenheiten, über den neuen Erfindungen der eigentliche und wahre Ausdruck verloren gehe«. (Lebensbeschreibungen, Heinichen.)

<sup>2</sup> Vollkomm. Capellm. II, IV.

<sup>3</sup> Tract. mus., S. 133.

Diese Erfindungslehren haben auch ihren Wert für die Direktion. Der Kapellmeister soll die vom Komponisten gewählten Grundaffekte eines Stückes bestimmen, d. h. er muß zusehen, ob der Musiker in unserer Arie die amourösen, die seufzenden oder die fröhlichen Affekte in den Vordergrund gestellt hat. Er muß die Stimmung treffen, von der der Komponist ausgegangen ist, die dem Stücke zugrunde liegt. Aus dieser Untersuchung ergibt sich dann die Durchführung und Modifikation des Zeitmaßes, denn in dem wahren, lebensvollen Ausdruck der Affekte beruht die Kunst des musikalischen Vortrags.

Schwieriger ist die Affektbestimmung bei den Instrumentalstücken, die »ohne Worte, und ohne Menschenstimmen, eben sowohl gewisse Leidenschaften ausdrücken, und die Zuhörer aus eine in die andere versetzen, als die Vocalmusik«<sup>1</sup>. Die Ausdrucksanalyse kann hier nur aus der Untersuchung des Notenbildes, der Setzart, der Stilistik und aus speziellen Vorschriften des Komponisten abgeleitet werden.

Zuerst hat man, wie Quantz sagt, auf die Tonarten zu achten. Dur ist meist der Ausdruck des »Lustigen, Frechen, Ernsthaften, und Erhabenen«, während Moll das »Schmeichelnde, Traurige und Zärtliche« anzeigt<sup>2</sup>. Auch die Tonartencharakteristik gehört hierher. A-moll, C-moll, Dis-dur und F-moll drücken nach Quantz den traurigen Affekt viel mehr aus als andere Molltöne, während die übrigen Moll- und Durtöne zu den »gefälligen, singenden, und ariosen Stücken« gehören<sup>3</sup>. Hierin schließt Quantz an Mattheson<sup>4</sup> an. Für Mattheson hat D-moll etwas »devotes, ruhiges«, auch »etwas grosses / angenehmes und zufriedenes«. G-moll mischt »ziemliche Ernsthaftigkeit mit . . . Lieblichkeit«; A-moll ist »etwas klagend / ehrbar und gelassen«, doch gar nicht unangenehm; E-moll macht »tieffdenkend / betrübt und traurig«, doch so, daß man sich noch zu trösten hofft; C-dur hat eine »ziemlich rude und freche Eigenschaft«, ist nicht ungeschickt, »um der Freude ihren Lauff« zu lassen; F-dur ist geeignet, »die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimiren«; D-dur ist »etwas scharff und eigensinnig«, mitunter auch »delicat«, wenn an Stelle der weichen Trompeten eine Flöte dominiert; G-dur hat »viel in-

<sup>1</sup> Quantz, a. a. O. XVIII, § 28.

<sup>2</sup> Ebenda XI, § 16.

<sup>3</sup> Ebenda XIV, § 6.

<sup>4</sup> Neu Eröffn. Orchestre III, Kap. II. Ich gebe nur einen kurzen Auszug aus dem Kapitel.

sinuantes und redendes«; C-moll ist ein »überaus lieblicher«, aber auch »trister Tohn«; F-moll ist gelinde, gelassen, dabei mit tiefer und schwerer Verzweiflung und Herzensangst gemischt; B-dur ist sehr »divertissant und prächtig«, hat gern etwas modestes; A-dur ist mehr zu »klagenden und traurigen Passionen« geneigt; E-dur ist verzweiflungsvoll oder traurig, es hat etwas »schneidendes / scheidendes / leidendes / und durchdringendes« usw. Bei der Anwendung dieser Tonarten in »Ausdrückung der Affekte« gibt es allerdings viel Ausnahmen. Quantz rät daher, bei der Affektbestimmung auch noch auf die Intervalle und die Phrasierung zu sehen. Geschleifte, naheliegende Intervalle sind schmeichelnd, traurig oder zärtlich, kurz gestoßene, in Sprüngen gehaltene Noten und Figuren, in denen Punkte hinter der zweiten Note stehen, sind lustig und kühn<sup>1</sup>. Punktierte und anhaltende Noten drücken Ernst und Pathos aus, lange Noten im Werte halber und ganzer Takte zwischen schnelleren sind prächtig und erhaben<sup>2</sup>.

Das Hauptkennzeichen der Affekte sind in den Instrumentalstücken die Dissonanzen. »Es stecken ... schöne affectus und Bewegungen in dem Gebrauch der dissonantien / sonderlich da man etwas trauriges wil einführen ... denn was weit von der aequalität oder Vollkommenheit / das ist trauriger / verwirreter Natur<sup>3</sup>.« Die Konsonanzen befriedigen das Gemüt, die Dissonanzen bringen Unruhe und Verdruß<sup>4</sup>. Sie bilden das wichtigste Mittel des Affektausdrucks, denn »ohne diese Vermischung des Wohlklanges und des Übelklanges, würde in der Musik kein Mittel übrig seyn, die verschiedenen Leidenschaften augenblicklich zu erregen, und augenblicklich wieder zu stillen«<sup>5</sup>. Auch die verschiedenen Taktarten geben einen Anhalt zur Bestimmung der herrschenden Affekte. Sie sind, wie Fuhrmann sagt, erfunden, damit sie »den affectum laetitiae et tristitiae desto besser rühren möchten«<sup>6</sup>,

<sup>1</sup> Vgl. Em. Bach, a. a. O. I, III, § 5: Lebhaftigkeit wird durch gestoßene Noten ausgedrückt, das Zärtliche des Adagio in »getragenen und geschleiften Noten«.

<sup>2</sup> Quantz, a. a. O. XI, § 16.

<sup>3</sup> Werckmeister, *Musicae mathematicae*. Hodegus Curiosus 1686, Kap. 28, S. 84. S. auch desselben *Cribrum musicum* 1700, Cap. XV, S. 38.

<sup>4</sup> Quantz, a. a. O. XVII, VI, § 12.

<sup>5</sup> Ebenda, vgl. Lingke, Einige zum allgemeinen Nutzen deutlicher gemachte Erwegungs und andere ... Wahrheiten. Leipzig (ca. 1750), S. 60 über den Gebrauch der Konsonanzen und Dissonanzen zur Erregung der Leidenschaften.

<sup>6</sup> Musical. Trichter, S. 44.

und Werckmeister meint, »daß an der Mensur und Tacte zu Erweckung der Lieblichkeit viel gelegen« ist<sup>1</sup>. So weist der  $\frac{3}{1}$ -Takt auf ernste und traurige Affekte, der  $\frac{3}{8}$  wieder auf Freude und Frohsinn<sup>2</sup>. Nach Mattheson wird der  $\frac{2}{2}$ -Takt gern »zu Anfang der Ouverturen, zu Gavotten, Rigaudons, Entréen und anderer Frantzösischen Arten« gebraucht; der  $\frac{2}{4}$ , »ein sehr beliebtes Mouvement«, deutet auf kantabile Stücke, er »bringt fast von selbst singende Sachen hervor«, während der C-Takt der Arien, Allemanden, Bourréen usw. zu vielen Affekten geeignet ist. Der  $\frac{6}{4}$ , der besonders in »gravitätischen Giguen« vorkommt, zeigt »serieuse Sachen« an, der  $\frac{6}{8}$  ist für »coulante, melodieuse, auch frische und hurtige Sachen« geschickt. Mattheson nennt ihn fast die schönste Taktart der modernen Komposition. Der  $\frac{12}{8}$ , der immer mehr zu »traurigen und touchanten Affecten« gebraucht wird<sup>3</sup>, bringt »eine gewisse Ernsthaftigkeit« mit sich. Er kennzeichnet die »aller tendresten und beweglichsten Sachen« in Kirchen-, Opern- und Vokalmusik. Der  $\frac{12}{16}$  hat ein etwas »vehementes mouvement«, er drückt eine ungeduldige Passion aus. Von den ungeraden Takten ist der  $\frac{3}{1}$  nur in alten Stücken zu finden, der  $\frac{3}{2}$  kommt in »tristen Arien« vor, der  $\frac{3}{4}$ , der am gebräuchlichsten ist, dient meist für »lustige Sachen«. Der  $\frac{3}{8}$  kommt oft »par affectation« mit dem vorigen überein. Er ist sehr beliebt und wird auch in Adagio-Arien angewandt. Sein eigentliches Feld sind »Passepieds, Canaries, und andere hüpfende Species«. Der  $\frac{9}{8}$  wird weniger gebraucht, ist aber zu »bizarrien« tauglich. Das gleiche gilt vom  $\frac{9}{16}$ . — Diese Aufstellung ist nur die »formirung einer general-Idée«, wie Mattheson sagt<sup>4</sup>. Sie zeigt aber ebenso wie die Takttheorien Fuhrmanns, Janowkas, auch Kirnbergers<sup>5</sup> und Scheibes<sup>6</sup>, daß im 18. Jahrhundert jeder Taktart ein eigener Charakter zugesprochen wurde.

Der Hauptaffekt wird schließlich durch die Worte »Allegro, Allegro non tanto, — assai, — di molto, — moderato, Presto,

<sup>1</sup> Mus. math. Hod., Kap. 64, S. 129.

<sup>2</sup> Janowka, Clavis ad thes., Art. »Tactus«:  $\frac{3}{1}$ . rebus gravibus Majestuosus, itémque tristibus ac lamentuosus maximè inservit. Vom  $\frac{3}{8}$ : rebus gaudiosus et exultantibus in Ecclesiastico stylo [inservit].

<sup>3</sup> Vgl. Heinen, a. a. O. S. 62: Der Siciliano im  $\frac{12}{8}$ -Takt hat »gern etwas languissantes bey sich«.

<sup>4</sup> Mattheson, Neu Eröffn. Orch., I, Kap. III, Vom Tacte.

<sup>5</sup> Die Kunst des reinen Satzes, II. Teil, I. Abteilung, S. 122f.

<sup>6</sup> Über die musical. Compos., S. 204f.

Allegretto, Andante, Andantino« usw. bestimmt<sup>1</sup>. Jedes dieser Worte legt einen andern Vortrag fest. Doch muß man stets daran denken, daß jedes Musikstück verschiedene Mischungen von »pathetischen, schmeichelnden, lustigen, prächtigen, oder scherzhaften Gedanken« ausdrücken kann, so daß sich der Ausführende unter Umständen bei jedem Takt in einen andern Affekt versetzen muß<sup>2</sup>. Außer diesen Vorschriften werden von vielen Komponisten noch spezielle Hinweise auf die im Stück ausgedrückten Gemütsstimmungen gegeben, Worte, »die wegen des Affekts und Hauptcharakters eines musikalischen Stücks zu Anfange desselben überschrieben werden . . . Sie kommen auch . . . mitten in einem Stücke vor, wenn ein anderer Affekt erfordert wird, welches vornehmlich in Singstücken des Affekts wegen öfters geschieht, den der Text mit sich bringt.. In Absicht dieses Affekts gehören: Doloroso, Mesto, Languido, Lagrimoso, Lugubre . . . . . Pomposo, Maestoso, Affettuoso, Amoroso, Scherzando« u. s. w.<sup>3</sup>. Diese Angaben sind das sicherste Kennzeichen der einem Satz zugrunde liegenden Affekte, sie bilden die Programmüberschrift der Instrumentalstücke.

Hatte der Dirigent ein Musikstück nach den gegebenen Gesichtspunkten auf die Affekte hin untersucht und auch die in einzelnen Stimmen etwa vorkommenden Schwierigkeiten<sup>4</sup>, sowie das Vorherrschen kleinerer oder größerer Notenwerte als Anhalt zur Tempobestimmung geprüft, so konnte er sich bei der Direktion ganz dem Ausdruck der Affekte zuwenden, vorausgesetzt, daß die Musiker ihm zu folgen wußten<sup>5</sup> und nach einer einheitlichen Schule spielten. Wie er dabei im einzelnen die rhythmische Bewegung ausgestaltete, darüber lassen sich keine festen Regeln geben. »Hier muß ein ieder in seinen Busen greiffen und

<sup>1</sup> S. o. S. 221f., u. Quantz, a. a. O. XI, § 16.

<sup>2</sup> Quantz, ebenda.

<sup>3</sup> Petri, a. a. O. S. 158f.; auch Marpurg, Anl. zum Clavierspielen, S. 17 u. a.

<sup>4</sup> Reichardt, Briefe eines aufm. Reisenden I, S. 36f.; Sulzers Allg. Theorie, Art. »Vortrag«: »Ein Stük mit allegro bezeichnet, dessen mehreste und geschwindeste Noten Achtel sind, hat eine geschwindere Taktbewegung, als wenn diese Noten Sechzehntel sind, und eine gemäßigtere, wenn sie Zweyund-dreyßigtheile sind; so auch in den übrigen Gattungen der Bewegung.« Vgl. auch oben: Tempobestimmung nach den Notenwerten, S. 107f. und 220f.

<sup>5</sup> Petri, a. a. O. S. 172: Die Musiker müssen sich nach dem Konzertmeister und Musikdirektor richten, »welcher den Affekt des vorzutragenden Stücks am besten überdacht hat«.

fühlen, wie ihm ums Hertze sey: da denn nach Befindung desselben unser Setzen, Singen und Spielen auch gewisse Grade einer ausserordentlichen und ungemeynen Bewegung bekommen wird, die sonst weder der eigentliche Tact, an und für sich selbst, noch auch die merkliche Auffhaltung oder Beschleunigung desselben, vielweniger der Noten eigene Geltung ertheilen können; sondern die von einem unvermerckten Triebe entsteht« (Mattheson)<sup>1</sup>. Zur Direktion taugen eben keine »hölzernen Seelen«, wie Quantz sagt, sondern tüchtige Musiker<sup>2</sup>: »Niemand wird geschickt seyn, eine Leidenschaft in andrer Leute Gemüthern zu erregen, der nicht eben dieselbe Leidenschaft so kenne, als ob er sie selbst empfunden hätte, oder noch empfindet.«<sup>3</sup> Da aber keine Leidenschaft der andern vollkommen gleicht<sup>4</sup>, so kann auch das Zeitmaß nicht schnurgleich und abgezirkelt verlaufen; es muß durch Aufhaltung und Beschleunigung modifiziert werden, durch Verweilen bei nachdenklichen, traurigen Affekten und durch Vorwärtsgehen bei energischen, fröhlichen Motiven, mit anderen Worten: die Tempoführung muß den musikalischen Affekten entsprechen. Rousseau betont in seinen Werken an verschiedenen Stellen die Notwendigkeit dieser Modifikation: man müsse das Tempo bald beschleunigen, bald verzögern, wie es die herrschenden Leidenschaften erfordern<sup>5</sup>. Mattheson übersetzt eine dieser Stellen in seinem »Vollkommenen Capellmeister« und setzt hinzu, es gäbe außer den mathematischen Zeitmaßen noch andere, die »nach Erfordern der Gemüths-Bewegungen, gewisse ungewöhnliche Regeln« vorschreiben, die »auf den guten Geschmack sehen«. Der Dirigent müsse deshalb das Tempo bisweilen »verzögern, nachgeben; oder auch, in Betracht einer gewissen Gemüths-Neigung,

<sup>1</sup> Vollk. Capellm. II, 7, § 20.

<sup>2</sup> A. a. O. XVIII, § 28.

<sup>3</sup> Mattheson, Vollk. Capellm. II, 2, § 64.

<sup>4</sup> Vgl. Löhlein, Anw. z. Violinspielen, S. 106. Sulzers Allg. Theorie, Art. »Ausdruck in der Musik«. Kirnberger, a. a. O. II, 1. S. 106f. u. a.

<sup>5</sup> Rousseau, Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la Musique, IV. Edition, 15. Question: il y a... de la difference entre la Mesure et le mouvement. ... De là vient que sous un mesme Signe, on conduit souvent la Mesure differement; car quelquefois on l'anime et quelquefois on la ralentit suivant les différentes passions que la Voix doit exprimer. Vgl. Dictionnaire, Artikel »Exécution«: Il faut, en particulier dans la musique Française, que la partie principale sache presser ou ralentir le mouvement, selon que l'exigent le goût du Chant, le volume de Voix et le développement des bras du Chanteur. Siehe auch Art. »Mouvement«, ebenda.

und anderer Ursachen halber, den Tact in etwas beschleunigen und stärker treiben«<sup>1</sup>. Quantz erklärt ein nach dem Pulsschlag abgemessenes gleichmäßiges Tempo für eine Ungereintheit<sup>2</sup>, und Leop. Mozart sagt: jedes Zeitmaß, das langsame und lustige, hat seine Stufen<sup>3</sup>. Hiller nennt die Tempobezeichnungen *Spiritoso*, *Con brio* usw. »Meilenzeiger«, die vor dem Stadttore stehen »und zwar die Gegend der Örter, nebst ihren Entfernungen, nicht aber den richtigen Weg, den man nie verfehlen könnte«, anzeigen; es sei besser, wenn man sich in den Charakter und in die rechte Bewegung eines Stückes hineinstudiere, wenn man den Meilenzeiger zwar ansehe, aber immer auf der Straße sich erkundige, ob man auf dem rechten Wege sei, d. h. man müsse das vorgeschriebene Wort zum Leitfaden nehmen, aber im Zusammenhang des Stückes fleißig auf Stellen Achtung geben, »die den Grad des Affectes und der Bewegung richtiger und genauer bestimmen«<sup>4</sup>. Türk bringt in seiner Klavierschule eine ausführliche Besprechung der Tempomodifikation<sup>5</sup>. Er meint, man könne bei Stücken, deren Charakter Heftigkeit, Zorn, Wut, Raserei und dergleichen andeute, »die stärksten Stellen« beschleunigen, ebenso auch einzelne in der Wiederholung hervorgehobene Gedanken oder lebhaftere Partien zwischen Stellen von sanfter Empfindung. »Bey außerordentlich zärtlichen, schmachtenden, traurigen Stellen, worin die Empfindung gleichsam auf Einen Punkt zusammen gedrängt ist, kann die Wirkung durch ein zunehmendes Zögern, (Anhalten, *tardando*,) ungemein verstärkt werden. . . . Stellen, welche gegen das Ende eines Tonstückes (oder Theiles) mit *diminuendo*, *diluendo*, *smorzando* und dgl. bezeichnet sind, können ebenfalls ein wenig verweilend gespielt werden. Eine zärtlich rührende Stelle zwischen zwey lebhaften, feurigen Gedanken, . . . kann etwas zögernd ausgeführt werden; nur nimmt man in diesem Falle die Bewegung nicht nach und nach, sondern sogleich ein wenig (aber nur ein wenig) langsamer. Besonders ereignet sich eine schickliche Ge-

<sup>1</sup> Mattheson, Vollk. Capellm. II, 7, § 6 und III, 26, § 13. Vgl. auch Neu Eröffn. Orchest., S. 91. Die Stelle aus der Méthode bringt auch Scheibe, Über die mus. Compos. im Kapitel von der Taktbewegung, S. 299f., § 126. Scheibe sagt: »Ein Musikstück muß mit und in derselben Empfindung, mit welcher es der Componist gesetzt, oder die er auszudrücken gesucht hat, und die es also gleichsam beseelen soll, aufgeführt werden . . .«

<sup>2</sup> S. o. S. 229.

<sup>3</sup> A. a. O. I, 2, § 7.

<sup>4</sup> Anw. zum mus. richt. Ges., Anhang, § 3.

<sup>5</sup> A. a. O. S. 371f.

legenheit zum Zögern in Tonstücken, worin zwey Charaktere von entgegen gesetzter Art dargestellt werden . . . Überhaupt kann das Zögern bey Stellen in langsamer Bewegung wohl am zweckmäßigsten statt finden<sup>1</sup>.« Türk hat sogar hakenförmige Zeichen für die Angabe von Beschleunigung oder Aufhaltung des Zeitmaßes erfunden; er setzt sie über oder unter die Noten, ohne damit in der Praxis durchgedrungen zu sein<sup>2</sup>.

Alle diese Nachrichten zeigen, daß es bei der Tempoführung nicht auf die einzelne nur allgemein gültige Tempo- und Affektbezeichnung ankam, sondern auf ein Verstehen und Erfassen der in der Musik ausgedrückten Ideen. Diese bestimmten Vortrag und Tempomodifikation.

Junker hat die entwickelten Grundzüge der Direktionskunst an speziellen Beispielen erläutert<sup>3</sup>. Seine Ausführungen, die für das 18. Jahrhundert geradezu klassisch sind, mögen hier als Zusammenfassung und Spezialisierung unserer Darstellung im Wortlaut folgen. Er beantwortet die Frage nach der Tempobestimmung mit folgenden Worten:

»Für den Kapellmeister, in so ferne wir ihn hier als Cembalisten, oder überhaupt als Direktor, gedenken, kann das Allegro, nicht an einen einzigen erschöpfenden Begriff von Geschwindigkeit, das Adagio, nicht an den von Langsamkeit, gebunden seyn.

»Die nähere Bestimmung der Bewegung beruhet blos auf dem Geschmack; beruhet auf seinem eigenen Gefühl der Wahrheit, das erst fixirt werden kann, durch vorhergegangenes Studium der Partitur, und um so sicherer bestimmt werden kann, wenn das Stück selbst, Singmusik ist. . . .

»Die Bewegung des Stücks . . . wird ganz allein bestimmt, nach der, im Stück enthaltenen Haupt-Empfindung; und deren Gang, deren Bewegung, muß der Kapellmeister kennen; Studium der leidenschaftlichen Bewegung, muß also auch schon aus diesem Grunde, sein Hauptstudium seyn.

»Wenn der Sezer [Komponist], über sein Stück Allegro setzt, so versichert er also mit einem Wort, daß er eine Empfindung,

<sup>1</sup> Türk gibt im Anschluß daran noch einige Musikbeispiele. Er zeigt, daß man Einleitungen in Hauptsätze retardieren und einen »matten Gedanken« bei der Wiederholung zuweilen etwas verweilend spielen kann.

<sup>2</sup> Die Figuren hat auch Georg Friedrich Wolf in seine Musikbücher aufgenommen. Unterricht im Klavierspielen 1784, S. 85 f. Kurzgefaßtes Musikalisches Lexikon 1787, Art. »Zeichen«.

<sup>3</sup> A. a. O. S. 20 ff.



in einer merklich lebhaften, oder geschwinden Bewegung, vortrage: Aber welche, von den Empfindungen, von den Leydenschaften?

»Eine Gesellige, oder Menschenfeindschaftliche? Und welche unter den Gesellschaftlichen? Wäre es gleich viel? haben Freude, Liebe, Wohlwollen, Erstaunen, Dankbarkeit, Entzückung, einerley Gang, einerley Bewegung??

»Der Direktor kann also ohnmöglich nach der bloßen Bezeichnung, die richtigste Bewegung bestimmen; der Sezer kann es eben so wenig durch sie; Nur bey der Singmusik, thut es der Dichter; Er legt durch die nähere Bezeichnung der Leydenschaft, und dadurch, daß er sie kolorirt, die Art ihrer Bewegung auch näher ans Herz des Kapellmeisters, in so ferne er dirigirt.

»Ist es nicht Singmusik; so muß er die Art der Bewegung, im Thema des Stücks suchen.

»Welchen Vorzug hat abermahls die Singmusik, wenn es auf die genaue Bestimmung der Zeitfolge ankommt!

»Laßet uns drey Grundregeln bestimmen, die den Kapellmeister, dessen Sache es ist, Musiken aufzuführen, immer sicher und richtig führen können.

»Um die Bewegung richtig und entsprechend zu bestimmen: nimm

1. Rücksicht, auf den besonderen Anlaß, und Gelegenheit der Musik.

2. Frage besonders (dieß gielt hauptsächlich bey Oratorien) nach dem Hauptinhalt des Ganzen.

3. Richte dich, bey Concerten nach der Natur des Instruments, bey Solo Arien nach den Fähigkeiten des Sängers<sup>1</sup>, und dem Inhalt der Arie, und in beyden zum Theil nach dem Wunsch, des Spielenden, oder Singenden, wenn sie Kenntniß, mit Geschmack verbinden.

<sup>1</sup> »Die Erlaubniß, sich in der Bestimmung des Tempo auch nach den Fähigkeiten des Sängers zu richten, scheint mir sehr mißlich und gefährlich. Man sieht nicht recht, wo diese Erlaubniß ihre Gränzen habe.« Diese Anmerkung in Cramers Magazin (II, 2, S. 757) trifft nicht das Rechte. Gewiß sind die Grenzen in der musikalischen Praxis schwer zu ziehen, aber Junker meint doch nur das gleiche, was Quantz empfiehlt: Man achte bei schnellen Stücken auf die Fertigkeit und die Stimmen der Sänger: »Ein Sänger, der die geschwinden Passagen alle mit der Brust stößt, kann dieselben schwerlich in solcher Geschwindigkeit herausbringen, als einer, der sie nur in der Gurgel markiret« (XVII, VII, § 52), oder an anderer Stelle: Der Anführer muß dem Concertisten die Freiheit lassen, »sein Tempo zu so fassen, wie er es für gut befindet« (XVII, I, § 6).

»Der besondere Anlaß, oder die Gelegenheit der Musik hilft mit bestimmen.

»Die besonderen Anlässe lassen sich sehr leicht in zwey Geschlechter theilen, nemlich in freudige, und in traurige.

»Sind sie unvermischt freudig, oder traurig, so wie sie es selten sind; so ist der Weg zur Bestimmung der Bewegung, leicht und sicher für den Direktor.

»Schwehr und unsicher ist dieser Weg, wenn bey solchen Gelegenheits-Musiken (so wie es . . . fast immer geschieht) Empfindungen der Freude zum Beyspiel, mit entgegengesetzten Empfindungen, als zum Beyspiel, der Traurigkeit, der Melancholie, abwechseln; und so umgekehrt; — und also dadurch aufhören, unvermischt zu seyn.

»Wie sieht es da mit der Bewegung aus! Welches sind die Data ihrer Bestimmung?

»Bey diesem Wechsel entgegengesetzter Empfindungen, hier wo eigentlich die letztern blos die Resultate der erstern sind, kann doch wahrhaftig am allerwenigsten, die Freude an den bloßen Begriff der Geschwindigkeit, die Traurigkeit an den bloßen Begriff der Langsamkeit . . . für den gebunden seyn, der die Zeitfolge bestimmen soll.

»Wenn das Miserere mit dem Magnificat, in einer und derselben Musik und in einer so kurzen Zeitfolge abwechselt, welche feine Nüancen von Mittelbewegungen zwischen beyden, entsprechen dieser Abwechslung?

»Laßet uns die Sache deutlicher machen, dadurch, daß wir sie auf einen besondern Fall, concentriren, laßet uns ohngefähr, ein Friedensfest, als den Anlaß, als die Gelegenheit, der besondern Musik annehmen.

»Dank wäre der Zweck des Festes überhaupt. Er wär's auch für den Dichter, und Sezer, allein für den Sezer könnte er keinen andern Ausdruck haben, als den, den die Freude überhaupt hat, weil er ihn durch keine andre Zeichen ausdrücken kann, als durch die, durch welche er, die gesellschaftliche Leydenschaft der Freude, überhaupt ausdrückt.

»Wäre dieß nun der Charakter dieser Gelegenheits-Musik überhaupt; so entsteht die Frage, ob er es im Ganzen und unvermischt ganz wäre.

»Wäre die höhere Freude der Andacht der Geist, der in dieser Musik herrschen müßte, so entstehet die Frage, ob er ganz allein,

durchaus ganz kenntlich, ohne Vermischung, ohne Kontrast, herrschen könne.

»Nein! Denn diese Freude wäre hier erst das Resultat ihrer entgegengesetzten Empfindung; könnte und dürfte es hier nur seyn, müßte selbst, als dieß Resultat sinnlich vorgestellt werden, wenn sie nicht dunkel, sondern erklärlich, begreiflich seyn soll; und so müßten auch, um dem Stück mehr Leben, Wärme, und Deutlichkeit zu geben, jene einzelnen Empfindungen von Schrecken, Furcht, Bemitleiden, Traurigkeit, in der Stufenfolge mit angegeben werden, in welcher sie, zur Zeit des Kriegs, das Herz bestürmten.

»Dieß, was eigentlich für den Sezer gesagt zu seyn, scheinen könnte, hat auch seinen großen Nutzen für den Direktor der Musiken! Denn die Frage, ‚wie ist die Bewegung der Freude, und der Traurigkeit, einzeln und an sich betrachtet?‘ löst sich eigentlich jetzt in die Frage auf: ‚wie muß die Bewegung beyder seyn, in einer, an einander geketteten Zeitfolge, nicht mehr an sich, sondern kontrastirend betrachtet?‘<sup>1</sup>.

»Die Bewegungen, die zwischen dem Begriff von Geschwindigkeit und Langsamkeit liegen, erschöpft der Componist noch lange nicht, wenn er auch die Bewegungen der Geschwindigkeit, durch *Maestoso Moderato, presto*, näher bestimmen wollte; denn sie sind nur dem feinsten Gefühl merkbar.

»Die Bewegung der Freude, in so ferne sie Resultat ihrer entgegengesetzten Leidenschaft ist, ist so unendlich entfernt von aufbrausender Hize, und schnellen Gang, daß sie vielmehr in Ruhe, und froher Gelaßenheit bestehet<sup>2</sup>.

»Dieß ist eine Grundregel für den Kapellmeister, er mag nun Sezer, oder Aufführer seiner Musiken seyn. Und sie wird sich in der Folge mehr bestätigen.

»Bey der Bestimmung der musikalischen Zeitfolge muß der Direktor auch Rücksicht nehmen, auf den Zweck, und Hauptinhalt des Ganzen.

<sup>1</sup> Nichts ist Sprung in der Natur; . . . keine Empfindung geht durch einen Sprung in ihre entgegengesetzte über. Es giebt Mitteltöne, die eine Empfindung durchgehen muß, wenn sie zu ihrer entgegengesetzten über gehen will. (Anm. Junkers.)

<sup>2</sup> Denn empfindet die Seele, Freude nach Schmerzen, so empfindet sie eigentlich Freude, über das Wegseyn, des Schmerzens. Ihre Freude ist also nicht unvermischt, sondern mit dem mentalen Bewußtseyn ihres vorigen Zustandes, verbunden (Junker).

»Eine Regel, die man besonders für die Arten der traurigen Musik, nicht genug empfehlen kann. Durch den Mangel dieser Regel, habe ich oft unsere besten Paßions-Musiken, entstellt gefunden. Es ist unglaublich, wie sehr durch eine falsche Taktbewegung die Wahrheit des ganzen, und ihr Eindruck geschwächt wird.

»Um unsern Satz deutlicher zu machen, so wollen wir uns hier, auf ein ganz bekanntes Stück, auf das Stabat Mater [Pergolesis], als Beyspiel berufen.

»Der Hauptinhalt dieses Oratoriums wäre Traurigkeit, auf der Seite, wo sie am erklärlichsten ist, auf der Seite, wo sie aus Mitleid entstand. Die erhebenden Leydenschaften, die in diesem Oratorio mit vorkommen, stehen in einer nahen Verbindung mit ihr; also jede Bewegung der Freude, die der Sezer an den Begriff der Geschwindigkeit nur überhaupt binden, und mit Allegro bezeichnen konnte, muß der Direktor, nur in der Bewegung einer mäßigen Geschwindigkeit, vortragen lassen.

»Denn hier ist keine einzige erhebende Leydenschaft unvermischt, rein....

»Zuerst mußte das Herz [des Christen] seinen Jammer mit empfinden, ehe es sich durch die Betrachtung der seeligen Folgen seiner Leyden, erheben konnte.

»Diese Geschichte des Herzens mußte wenigstens der Componist liefern, an diese Stufenordnung mußte er sich wenigstens mit dem Dichter binden.

»Aber sollte denn diese Anmerkung, nicht gleichfalls für den Direktor der Musiken intereßant seyn, da sie ihm einen sichern Weg bahnen kann, zur Erfindung, richtiger musikalischer Bewegungen?

»Geschehen Veränderungen, durch allmähliche Uebergänge, so muß hier, selbst in der Freude, noch leiser Nachklang der Traurigkeit tönen; so muß die Freude über die Versöhnung, noch etwas an sich haben, von der Traurigkeit über den Leyden.

»So unterscheiden sich für die Bestimmung der Zeitfolge überhaupt, in einem Kirchenstück, alle erhebenden Leydenschaften, von den erhebenden geselligen Leydenschaften überhaupt; so unterscheidet sich die Freude aus Andacht entsprungen, überhaupt von jeder andern Freude, kurz so macht der Begriff der Andacht überhaupt, mäßige leidenschaftliche Bewegung nothwendig.

»Es ist offenbahrer Betrug, für das, nun schon einmahl, in den ruhigen leisen Ton der Andacht gestimmte Herz, wenn man die

Allegros in geistlichen Musiken, so schlendrianmäßig herunterrollen hört<sup>1</sup>. . . .

»Unsre dritte Regel war: der Direktor muß sich in der Bestimmung der musikalischen Zeitfolge, nach der Natur des Instruments, und auch nach dem Willen des Spielers . . . richten; . . . [denn] jedes Instrument, hat seinen eigenen erreichbaren Grad von Geschwindigkeit<sup>2</sup>. . . .

»Das was ich bisher von der Einschränkung, der Geschwindigkeit eines Allegro gesagt habe, gilt auch von der Einschränkung der Langsamkeit eines Adagio. Nicht [von der] Vorzeichnung des Sezers, denn sie ist zu arm, wie wir wissen; Also nicht Begriff der langsamen Bewegung überhaupt, sondern Zweck und Haupt-

<sup>1</sup> Junker gibt für seine Theorie in einer Anmerkung folgendes interessante Beispiel. Er zitiert den Schlußchor aus Grauns »Tod Jesu«: »Hier liegen wir gerührte Sünder«. Die begleitenden Stimmen sind dort staccato gesetzt, sie sollen das von vielen Empfindungen bestürmte Herz des Sünders zeichnen. Hier sind die Pulsschläge nach Junker nicht abgezirkelt genau zu nehmen, sondern jedes Sechzehntel muß mit dem punktierten Achtel oder das Achtel mit dem punktierten Viertel ohne Gefühl des Zwischenraums leise verbunden werden. In der Oper würde der gleiche Staccatoeffekt — etwa als Ausdruck der bangen Sorgen eines verurteilten Sklaven — möglichst genau gespielt werden. Hier ist die Wirkung denn auch eine ganz andere als in religiösen Stoffen. Auch Petri (a. a. O. S. 159) zitiert die gleiche Stelle bei Graun. Er meint, der Bogen müsse hier geschleppt werden, sonst würde die Traurigkeit zur Wildheit; das Seufzende und Traurige solle in dem Chor vorherrschen, nicht das Trotzige; Wehmut sei aber »allezeit ein sanfter, niedergeschlagner Affekt, ohne Wildheit« (vgl. Reichards Briefe eines aufm. Reisenden, S. 56, wo die gleiche Ansicht vertreten wird). Die Ausführungen Junkers über die Modifizierung freudiger Affekte in Kirchenstücken, die, wie wir gesehen haben, auch Quantz ausdrücklich verlangt, wird von Cramer in dem Abdruck des Junkerschen Aufsatzes eingeschränkt. Er sieht nicht ein, daß die Person, welche die freudige Stelle singt, von der andern verschieden sein könne, mit andern Worten. er glaubt nicht, daß die Arie: »Sings dem göttlichen Propheten« noch Traurigkeit atmen solle. Dem wäre entgegenzuhalten, daß der zweite Teil der Arie ein etwas gemäßigtes Zeitmaß ganz gut trägt. Die Frage nach den freudigen Sätzen in kirchlichen Werken ist heute wieder aktuell geworden. Es gibt auch für Cramers Anschauung Verteidiger. (Vgl. Schnerich, Messe und Requiem seit Haydn u. Mozart. Wien, Leipzig. 1909.) Junker ist zweifellos im Recht. Die Allegri der Messen und Kirchenmusiken müssen moderiert gespielt werden, wenn anders der Eindruck einer liturgischen Musik gewahrt werden soll. Daran ändert die Tatsache nichts, daß gerade zur Zeit Haydns die theatralische Kirchenmusik in allgemeine Aufnahme kam.

<sup>2</sup> Die weiteren Ausführungen Junkers über diese bekannten Dinge übergehe ich.

empfindung des Ganzen, und hauptsächlich der Kontrast entgegengesetzter Empfindungen, bestimmen sie.

»Durch die verfehlte Bewegung eines Adagio, wird die Täuschung für's Herz weit mehr gehindert, als durch die, eines Allegro; und es giebt Fälle, besonders bey Trauer-Musiken, wo man das Adagio fast nicht langsam genug vortragen kann. . . .

»Nun entsteht noch eine interessante Frage? ‚Wie? ist jedes Stück durchaus, jedes Allegro, jedes Adagio, an eine völlig gleichförmige Bewegung gebunden? Muß jedes Stück, ganz bis zu Ende, in der nemlichen Bewegung, die sich niemahls, weder einer größern Geschwindigkeit noch Langsamkeit nähert, vorgetragen werden? Oder darf diese Bewegung, selbst in der Mitte des Tonstücks, etwas abgeändert, darf sie beschleunigt, darf sie zurück gehalten werden?‘

»Das erste überhaupt bejahen, würde eben so viel heißen, als der Tonkunst, oft das kräftigste Mittel der Rührung benehmen, und sie, außer aller Beziehung, auf die verschiedenen Modifikationen<sup>1</sup>, der leidenschaftlichen Bewegung gedenken.

»Das letzte überhaupt bejahen, würde den Strom aus seinen Ufern reißen, tausend Unordnungen verursachen, und der Tonkunst, ihre Wahrheit, benehmen heißen.

»So bald der letzte Satz eingeschränkt wird, so läßt er sich bejahen; der Konzertist, der Solo-Sänger schränken ihn ein.

»Es giebt keine Leydenschaft, deren Bewegung, sich selbst immer gleichartig, abgezirkelt seyn sollte; Sie wälzt sich durch verschiedene Modifikationen der Bewegung hindurch.

»Daß diese Modifikationen, der Komponist, durch seinen Satz selbst, durch die verschiedenen Arten der Kolorirung, beßer und vollständiger ausdrücken könne, als der Direktor, durch die Veränderung der musikalischen Zeitfolge, bleibt richtig; aber eben so richtig bleibt es, daß beyde, Sezer und Aufführer, einander in die Hände arbeiten müßen, und daß die Veränderung der Zeitfolge, als unterordnete Kunst, nothwendig bleibe.

<sup>1</sup> »Modifikation« ist im 18. Jahrhundert ein Lieblingsausdruck der Musiktheoretiker, der besonders bei der Affektenlehre oft vorkommt. Man findet ihn auch häufiger in Verbindung mit der Tempoführung. Vgl. Rousseau, Dictionnaire, Art. »Mouvement«. Marpurg sagt: Die »Modification des Zeitraums« nach Charakter und Affekt eines Stückes wird besser mit »Bewegung oder Zeitmaß« als mit dem Worte Takt ausgedrückt (Anl. zur Musik, S. 68).

»Ich höre nicht gerne von Nachgeben, wenn es eine Kapelle darnach ist, aber ich behaupte zu gleicher Zeit, daß in einer guten Kapelle, wie ich mir sie denke; das heißt, daß, von Ripienisten, die Geweihte der Kunst sind, dem Konzertisten, oder Solo-Sänger, nachgegeben werden müße, da, wo er die Kleinheitsschönheiten, die ihm der Sezer nicht vorschreiben konnte, und die ganz seinem eigenen Geschmack überlaßen sind, in seine Solos, webt.

»Ferner: so wenig ich, überhaupt vom Tempo rubato halte, (weil es meistens zu halsbrechendem Geklirr, gemißbraucht zu werden pflegt) so behaupte ich doch, daß in einer guten Kapelle, das heißt, von Männern, die dadurch nie irre gemacht werden können, dem Konzertisten nachgegeben werden müße, wenn er Geschmack genug hat, die Tonverziehung da anzubringen, wo sie hin gehört, und unter denen Umständen anzubringen, unter welchen sie Wirkung thun kann<sup>1</sup>.

»Des Cembalisten Sache ist es, den Solospieler, oder Sänger, der zunächst bey ihm am Flügel steht, am ersten, und sichersten zu verstehen, und so wie er ihn verstanden hat, den Strom aufzuhalten oder fortzutreiben.«

Junker gibt mit seinen Ausführungen in den Hauptzügen nicht mehr als die übrigen Musiker. Der Wert seines Aufsatzes liegt in der auf bestimmte Fälle angewandten Untersuchung. Er zeigt die Wege, denen der Kapellmeister bei Bestimmung des Ausdrucksgehaltes eines Stückes folgen muß, und beweist die Tempomodifikation aus Natur und Charakter der Musik. Seine Theorie schließt vollkommen an die gegebenen Grundsätze an: Bestimmung, Charakter, Anlage des Tonstückes, Aufstellung und Durchführung der Affekte geben die Richtlinie für Vortrag und Tempoführung.

Diese Lehren und die Hervorhebung der Affektdirektion ergänzen das Bild, das vom Dirigieren im 18. Jahrhundert entworfen wurde. Wir stehen vor einer Kunst der Direktion, die durchaus unseren modernen Forderungen gleichkommt. Ja der Dirigent der alten Zeit hatte noch ein größeres Feld künstlerischer Betätigung als unsere Kapellmeister, denn die Freiheit im Vortrag, der Subjektivismus in der gesamten Musikpraxis erforderte neben musikalischer Tüchtigkeit auch organisatorisches und pädagogisches Talent.

Junker schließt den zitierten Ausführungen ein Kapitel »Von der Politik des Kapellmeisters« an. Er sagt da, ein Kapellmeister

<sup>1</sup> S. o. S. 207.

müsse stets freundlich sein, nicht schimpfen und nicht beleidigen. Das sei die wahre Politik des Dirigenten. Darin kommt er mit Mattheson überein, der verlangt, daß ein Chordirigent mit »un-gezwungenen Lobsprüchen nicht faul« sein solle, wenn er nur einigermaßen dazu Ursachen finde. Er soll seine Aussetzungen und Monierungen »ernsthafft, doch so gelinde und höflich, als nur immer möglich« anbringen und sich befleißigen, stets »um-gänglich, gesellig und dienstfertig« zu sein<sup>1</sup>. Nach diesem Re-zept ist Joh. Ad. Hiller verfahren. Sehr zu seinem Nachteil, wie es scheint, denn Burney weiß zu erzählen, daß Hillers Proben schlecht gingen, weil er zu wenig polterte und lärmte, zu wenig den strengen Herrn spielte<sup>2</sup>. Als Vorbild in der Politik des Kapellmeisters nennt Mattheson den bekannten Kapellmeister der deutschen Oper in Hamburg, Joh. Sieg. Cousser, der eine Gabe besaß, »die unverbesserlich war«: er war nämlich »uner-müdet im Unterrichten; ließ alle Leute, vom grössesten bis zum kleinsten, die unter seiner Aufsicht stunden, zu sich ins Haus kommen; sang und spielte ihnen eine iede Note vor, wie er sie gern herausgebracht wissen wollte; und solches alles bey einem ieden ins besondere, mit solcher Gelindigkeit und Anmuth, daß ihn iedermann lieben, und für treuen Unterricht höchst ver-bunden seyn muste. Kam es aber von der Anführung zum Treffen und zur öffentlichen Aufführung, oder Probe, so zitterte und bebte fast alles vor ihm, nicht nur im Orchester, sondern auch auf dem Schauplatze: da wuste er manchem seine Fehler mit solcher empfindlichen Art vorzurücken, daß diesem die Augen dabey oft übergingen. Hergegen besänftigte er sich auch alsofort wieder, und suchte mit Fleiß eine Gelegenheit, die beigebrachte Wunden durch eine ausnehmende Höflichkeit zu verbinden. Auf solche Weise führte er Sachen aus, die vor ihm niemand hatte angreifen dürffen<sup>3</sup>.« Ein strenges Regiment führte Lully, der, wie Mattheson nacherzählt, »denjenigen die Violine auf dem Puckel entzwey« schlug, welcher sie nicht zu gebrauchen wußte. »Aber nach geendigter Probe ruffte er ihn zu sich / bezahlet ihm

<sup>1</sup> Vollk. Capellm. III, 26, § 7.

<sup>2</sup> Burney, Tagebuch III, S. 47. Burney schließt daran die Bemerkung: »es ist eine traurige Anmerkung, daß wenigen Komponisten von einem Orchester Gerechtigkeit widerfährt, wenn sie die Spieler nicht vorher hart angefahren und sich in ein gewisses Ansehn gesetzt haben.«

<sup>3</sup> Vollk. Capellm. III, 26, § 8. Vgl. auch Mattheson, Grundlage einer Ehren-Pforte, Art. »Gottfr. Krause«.



die Violine doppelt / und behielt ihn bey sich zu Gaste (!)<sup>1</sup>. « Nach Junker soll auch Jommelli nicht immer die nötige Zurückhaltung gewahrt haben; er brachte aber Aufführungen zustande, von denen die Zeitgenossen im Tone der höchsten Begeisterung schreiben<sup>2</sup>. Auch Händel war ein strenger Kapellmeister, der sich von Primadonnen und Virtuosen so leicht nicht dreinreden ließ<sup>3</sup>. Geradezu »unausstehlich« wird die Glucksche Politik genannt<sup>4</sup>. Wie es bei seinen Proben zunging, davon hat uns Joseph Kämpfer einen hübschen Bericht gegeben. »So ein gutmüthiger lieber Mann [Herr Gluck] sonst in jedem Verhältnisse des Lebens ist«, erzählt er, »so macht er doch, sobald er auf dem Platze als Director steht, den wahren Tyrannen, der durch den geringsten Schein von Fehler in Harnisch und bis zu den stärksten Äußerungen der Hitze gebracht wird. Zwanzig, dreyszigmal reicht nicht, daß er die geübtesten Spieler der Capelle, unter denen gewiß Virtuosen sind, die Passagen wiederholen läßt, bis sie die von ihm intendirte Wirkung des Ensemble herausbringen. Er brusquirt sie alsdenn so sehr, daß sie ihm oft schon den Gehorsam aufgekündigt und nur durch Zureden des Kaisers: ‚Ihr wißt ja, er ist nun einmal so! er meints nicht so arg‘ haben bewogen werden können, unter ihm zu spielen. Auch müssen sie immer doppelt bezahlt werden, und diejenigen, die z. E. für ihr Spielen Einen Ducaten sonst erhielten, bekommen, wenn Gluck dirigirt, zweye. Kein Fortissimo kann ihm an gewissen Stellen stark und kein Pianissimo schwach genug seyn<sup>5</sup>.« Auch allerlei amüsante Geschichten werden erzählt. Reichardt schreibt in seiner Autobiographie<sup>6</sup>, Kaiser Joseph habe mit ihm über Glucks Direktion gesprochen und erzählt, wie Gluck einmal bei

<sup>1</sup> Mattheson, *Critica musica* I, S. 180.

<sup>2</sup> Schubart, *Ges. Schriften* I, S. 83. *Mus. Realzeitung* (Boßler) 1789, abgedruckt bei Abert, *Jommelli*, S. 102. Hiller sagt allerdings, Jommelli soll »gefalliger und höflicher« als Händel gewesen sein (*Lebensbeschreibung*, S. 181).

<sup>3</sup> Burney, *Tagebuch* II, S. 253. Vgl. Hiller, a. a. O. S. 104 u. 119,

<sup>4</sup> Junker, a. a. O. S. 46. Burney, a. a. O. II, S. 253: »Er ist ein strenger Zuchtmeister, und eben so furchtbar als Händel zu seyn pflegte, wenn er ein Orchester dirigirte; dennoch versicherte er mich, daß er seine Brigade niemals widerspenstig befunden habe, ob er gleich niemals gelitten, daß sie den geringsten Theil ihrer Schuldigkeit versäumt, und er sie zuweilen eines von seinen Manövern zwanzig bis dreyszigmal habe machen lassen.«

<sup>5</sup> Cramer, *Magazin* I, 1, S. 561f.

<sup>6</sup> Schletterer, *Joh. Fr. Reichardt*, 1865, S. 326/7.

einer Aufführung unter dem Pult hinweggekrochen sei zu einem Kontrabassisten hin, der falsch spielte und auf seinen Wink und Ruf nicht achtete, und ihn so derb in die Wade gekniffen habe, daß er aufschrie und sein gewaltiges Instrument mit großem Geräusch hinwarf. Als dem dirigierenden Meister ein anderes Mal die Trompeter bei einem kriegerischen Gefecht immer nicht stark genug bliesen, rief er zuletzt, um sie zu schmetterndem Blasen anzuhalten, aus vollem Halse: »Mehr Blech, mehr Blech!« Gluck hat selbst einmal erzählt, daß er, wenn er für die Komposition einer Oper 20 Livres bezahlt bekomme, für das Einstudieren 20 000 Livres erhalten müßte<sup>1</sup>.

Die Zeitgenossen berichten aber auch von den großen Erfolgen, die Gluck mit seiner Politik erzielte. Er schmolz alles »durch die genauesten Verabredungen mit Maschinist, Dekorator und Balletmeister in ein großes Ganzes zusammen, das des kältesten Hörers Herz und Geist erschütterte«<sup>2</sup>. In dieser peinlich genauen Einstudierung seiner Opern war Gluck der Spontini des 18. Jahrhunderts. Auch sein ganzes Auftreten erinnert an den Berliner Generalmusikdirektor, wenn man Kämpfers Schlußbericht liest. Es heißt da, es sei »ganz originell, wie jede Stelle des Affects, des wilden, sanften, traurigen«, sich in seinen Mienen und Geberden male: »Er lebt und stirbt mit seinen Helden, wütet mit dem Achill, weint mit der Iphigenia, und in der Sterbearie der Alceste bey der Stelle: *manco . . . moro . . . e in tanto affano non hò pianto* etc. — sinkt er ordentlich zurück, und wird mit ihr beynah zur Leiche.«

Die Gluckschen Direktionserfolge können allein die Berichte über sein unermüdliches Studieren erklären. Aber sie erhalten erst ihre rechte Beleuchtung, wenn man daran denkt, daß Gluck in seinen Werken mit der allgemein gültigen Praxis brach. Bei seinen Aufführungen gab es keine eigenmächtigen Improvisationen der Solisten und Konzertspieler mehr. Alle Mitwirkenden durften nur den Notentext bringen, keine Manieren oder willkürliche Veränderungen einlegen. Seine Opern sind in ihrer Einfachheit und Schlichtheit auf die strengste und peinlichste Genauigkeit im Vortrag angelegt. Ein Stück wie das »*Che farò senza Euridice*« aus dem Orpheus wird nach Glucks Worten durch die geringste Veränderung im Tempo oder Ausdruck zu einer Arie

<sup>1</sup> Marx, Gluck und die Oper, 1863. II. S. 112.

<sup>2</sup> Schubart, Ges. Schriften I, S. 92.

für das Marionettentheater. Ein Triller, eine Passage, ein Tempo-versehen könne den Effekt der ganzen Szene zerstören<sup>1</sup>. Diese Einheit von Vorschrift und Ausführung, von Szene und Orchester, von Solo und Akkompagnement war im 18. Jahrhundert nur durch einen Dirigenten von der Energie und Willenskraft, wie sie Gluck besaß, zu erreichen.

Der in Deutschland allerdings erst spät einsetzende Erfolg seiner Opern und vor allem der Aufschwung der deutschen Sinfonie entschieden zum großen Teil das Geschick der alten Improvisationskunst. Eine neue Musikpraxis erstand. Die Literatur der Vorklassiker, der Mannheimer, die Werke Haydns, Glucks und Mozarts stellten neue Ziele und lenkten in andere Bahnen. Der Continuo verschwand aus der Sinfonie, und der Klavierist überließ die Führung dem Konzertmeister. Die Musiker, die selbständig für ihren Part eintraten, ihn frei ausführten, räumten den Instrumentalisten das Feld, die lediglich die Noten nach den gegebenen Vorschriften abspielten. Was Quantz von den Ripienisten verlangte, was Em. Bach und Mattheson voraussetzten, wurde vom Orchesterspieler der Beethovenschen Zeit nicht mehr gefordert. Die Kapelle wurde ein vielstimmiges Instrument in der Hand des Dirigenten — die Selbständigkeit der Orchestermusiker ging verloren. Eine Entwicklung, die von den Mannheimern, von Jommelli, Gluck, Reichardt u. a. angebahnt und durch die deutsche Instrumentalmusik, durch den Sieg der klassischen Kunst zum Abschluß gebracht wird.

## Sechstes Kapitel.

### Die Berufskapellmeister in Deutschland.

Wenn man an die Epoche der höfischen Kunstinteressen denkt, an die Zeiten, in denen ein Musiker als Komponist, Dirigent und womöglich auch als Virtuose aufzuwarten hatte, und sich vergegenwärtigt, wie Beethoven, Schubert oder Mendelssohn im Leben standen, so sieht man den Umschwung, den die Jahrhundertwende im Musikleben gebracht hat. Dort ein Schaffen auf Bestellung, aus Dienst- oder Geldrücksichten — hier ein Musizieren aus innerster Notwendigkeit, ein freies künstlerisches Wollen, das die Musik als Lebensbedingung aller Menschen sieht.

<sup>1</sup> Vgl. Marx, a. a. O. I, S. 444.

Gewiß haben die Musiker der vorangehenden Epochen selbst bestellten Arbeiten Ewigkeitswerte verliehen, aber das Wirken des Musikers ist doch erst nach Beethovens Vorbild freier und idealer im guten und schlechten Sinne des Wortes geworden. Wie im politischen Leben Deutschlands in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts das nationale Bewußtsein aufstrebt, so wird auch in der Musik die Anteilnahme des Volkes an der Kunstpflege und Kunstübung der Grundstein einer neuen musikalischen Kultur. Die vielen Musikvereine, Singakademien und gemischten Chöre, die Musikfeste und die Begeisterung für die deutsche klassische Musikliteratur zeigen den Beginn eines neuen, auf breiterer, fester Basis stehenden öffentlichen Konzertlebens. Mit den Haydnschen Oratorien und dem Händelkult auf den Musikfesten setzt die neue Zeit ein, sie blüht mit den Werken der Wiener Klassiker auf, um schließlich in die moderne, überreiche, aber einseitige Musikpflege einzumünden.

Auf diesem Grund basiert die Stellung der Dirigenten im vergangenen Jahrhundert. Waren früher die Komponisten meist die Ausführer ihrer eigenen Werke, so scheidet sich im 19. Jahrhundert die Komponistentätigkeit vom Dirigentenamt. Mozart, Beethoven und Schubert hatten keinen Kapellmeisterposten, keine Anstellung wie Haydn oder Jommelli. Sie umgab eine Reihe kleinerer oder größerer Geister, die nicht mehr die eigene Literatur im alten Umfange vertraten. Der Kapellmeisterposten wurde unabhängig von den großen Tonsetzern, der Berufskapellmeister der Nachfolger der dirigierenden Komponisten und Instrumentalvirtuosen. Wer einmal in der Leipziger »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« die Konzertnotizen und auswärtigen Korrespondenzen nachliest, wird Namen an Namen von Kapellmeistern aneinanderreihen können, die die Mission, deutsches Kunstschaffen zu interpretieren, allerorten mit mehr oder weniger Glück aufnahmen. Es sind die Vertreter einer neuen Zeit in Konzert und Oper, die Vormänner der modernen Dirigenten.

Technik und Prinzip ihrer Tätigkeit ist die gleiche wie im 18. Jahrhundert, doch schafft die klassische Literatur andere Bedingungen und Grundsätze für die Aufführungen. Nicht das Zusammenwirken von Konzertmeister und Klavierist, nicht die Tüchtigkeit der Musiker in der selbständigen Ausführung ihrer Stimmen steht im Vordergrund, sondern allein die Kraft und der Wille des Dirigenten, der das Orchesterinstrument seinen Intentionen dienstbar macht. Die Geschichte des Dirigierens

wird zu einer Geschichte der Interpretationskunst, deren Ausgangspunkt die Kunst der Klassiker bildet. Diese beendet das Generalbaßzeitalter und begründet Form und Methode unserer musikalischen Praxis.

Wir haben gesehen, wie der bezifferte Baß beinahe zwei Jahrhunderte hindurch die Musikübung beherrschte, wie Kapellmeister und Musiker von der Generalbaßlehre in die Musik sahen, wie alle Welt, selbst die Dilettanten, ihr Bündel Theorie zugleich mit der Erlernung eines Instruments mit auf den Weg bekamen. Das bleibt so bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein. Dann mehren sich die ausgearbeiteten Tonstücke — zum Teil noch mit Generalbaß *ad libitum* —, um schließlich der Zeit der Buchstabenpraxis, d. h. der fertigen, unabänderlichen Aufzeichnung zu weichen. Wann die Sonaten, Trios und Sinfonien mit Continuo aufhören, läßt sich in Jahreszahlen noch nicht bestimmen. Man findet bei den Wiener Vorklassikern, beim jungen Haydn und den Mannheimern oft Continuoimmen oder aber Lücken in der Harmonie, die auf eine Baßausführung am Klavier schließen lassen. Im deutschen Lied, wo man mit Laien und Dilettanten rechnen mußte, kündigt sich die neue Zeit schon bei Joh. Ernst Bach und Valentin Herbing an<sup>1</sup>. In der Kammermusik sind es Schobert und Mozart, in der Sinfonie Joseph Haydn (von den Pariser Sinfonien an) und Mozart, die eine Harmoniefüllung durch den Continuo, der sonst den Skizzen erst Form und Leben gab, überflüssig machen. Welche Veränderungen der Fortfall des bezifferten Basses in der Sinfonie geschaffen hat, zeigt ein Blick auf Haydns liebenswürdige erste Sinfonie (D)<sup>2</sup> und auf seine englische B-dur-Sinfonie. Beide Werke trennt eine Welt voneinander. Im musikalischen Gehalt und im technischen Bild. Die Instrumente sind selbständig geworden, der Baß und die Bratsche haben sich vollständig vom alten Continuo gelöst, die rein instrumentalen Ausdrucksmittel sind bereichert, die Akkompagnementsbässe durch die durchbrochene motivische Arbeit, durch die volle, nuancenreiche Instrumentation ersetzt. Die Einbürgerung der Klarinette und die Beethovensche Wiederaufnahme des großen Blechbläserchors bedingen nicht den Unterschied, sondern die rein technische Behandlung der Instrumente, ihre solistische, im Ausdruck der Ideen vollwichtige Stimme und ihre

<sup>1</sup> Hermann Kretzschmar, *Gesch. des neuen deutschen Lieds*, S. 226f.

<sup>2</sup> *Ges.-Ausgabe Breitkopf & Härtel*, Nr. 1.

gruppenweise Zusammenfassung, die jene Lückenbeißer der Harmonie, die die Alten dem Continuo zuteilten, beseitigten. Mit dem Generalbaß verschwand auch der Klavierist aus der Sinfonie. Der Violindirektor oder Taktstockdirigent wurde der alleinige Anführer der Musik.

Am längsten hielt sich der Continuo in der Kantate und in der italienischen Oper, wo das Klavier die Begleitung der Recitative und die Führung der Vokalisten bis weit in das 19. Jahrhundert hinein behält. So sagt Friedrich Rochlitz in seinen »Bruchstücken aus Briefen an einen jungen Tonsetzer«, daß der Flügel oder sein Ersatz, das Pianoforte, für die Stimmung des Orchesters, für das Zusammenhalten der Harmonien und für die Recitativbegleitung unentbehrlich seien. Der Ausweg, die Recitative durch Cello- oder Geigenakkorde zu stützen, nütze wenig; mit der Begleitung am Pianoforte würde am besten das »sehr gewöhnliche Übel« beseitigt, »daß man einen Direktor hat, der außer dem Recitativ müßig sitzt, um nicht zu viel, oder der das schöne Anschließen unsrer jetzigen Instrumente an einander im Eigenen ihres Tones stört, um nicht zu wenig mitzuspielen«<sup>1</sup>. Ein Anonymus, der im Jahre 1803 die Frage: »Was soll man von dem Musikdirektor eines Operntheaters verlangen?« behandelt und praktische Winke für das Einstudieren und Korrigieren bringt, ist der Meinung, daß in guten Orchestern das Pianoforte oder die Geige das beste Direktionsinstrument bilden; in weniger guten könne man aber den Flügel »seines hervorstechenden Tons wegen« nicht leicht entbehren. Ohne alles Instrument zu dirigieren setze ein vorzüglich gutes Orchester und »die genaueste Übereinstimmung mit dem Cembalisten« voraus; auch diesen wegzulassen mache die Recitative »schaal und matt, wenn auch die Sänger so fest wären, ganz genau im Ton zu bleiben«. Der Kapellmeister solle nicht fortwährend mitspielen, sondern nur bei Taktänderungen, in Recitativen, bei Fehlern und dgl.<sup>2</sup>. Daß bei dieser Direktionshilfe neben Flügel und Pianoforte auch die Geige gebraucht wurde, liegt in der Natur der Sache. Wer die Violine zu seinem Hauptinstrument gewählt hatte, wird die Oberleitung mit der Geige geführt und einem zweiten Musiker die Recitativbegleitung überlassen haben. Bei dieser Geigendirektion ging es mitunter nicht ohne Charla-

<sup>1</sup> Allg. Mus. Ztg. 2. Jahrg. 1799, 3. Brief. S. 18/19.

<sup>2</sup> Ebenda, 6. Jahrg., S. 165f., 172, 174.

tanerie ab, wie ein Bericht in der Leipziger Musikzeitung zeigt. Der Dirigent, heißt es da, »lief mit eiligen Schritten, bald da, bald dorthin, rückte hier ein Notenpult zurecht, schob dort ein Licht auf die Seite, rief diesem zu, er stimme zu hoch, jenem, er stimme zu tief, gebot einem dritten mit mißfälliger Gebärde, zu schweigen, ermahnte einen vierten zur richtigen Execution seiner Solopartie, pochte einem fünften den Takt mit dem Finger auf die Schulter usw.« Dann gab er mit dem Geigenbogen das Signal zum Beginn. Er setzte »die Geige unter das Kinn, hob sich mit sammt dem Instrumente, so daß dieses mit dem Kopfe zu dem Coulissenhimmel empor sah, auf den Zehen der Füße empor, legte den Bogen nahe am Frosch auf die Saiten, drehte noch einmal den Kopf, so weit es bey dem Beschwerlichen dieser Situation möglich war, nach beyden Seiten, und strich nun, als wenn er alle Saiten durchschneiden wollte, seinen ganzen Körper mit diesem Herunterstrich plötzlich so tief abwärts neigend, daß der Kopf unter das Pult zu stehen kam, herab«<sup>1</sup>. Aus dieser Karikatur erkennt man doch wahre Umriss: die Schwierigkeit, ein schlechtes Orchester mit der Geige zu leiten. Bei gutgeschulten Musikern gab es hier weniger Umstände. Habeneck, der junge Spohr, Matthäi, Ferdinand David u. v. a., die mit der Geige dirigierten, sind denn auch von solchen Persiflagen verschont geblieben.

Zu den Fortschrittmännern, die die Klavierdirektion auch aus der Oper beseitigen wollten, gehört Joh. Friedr. Reichardt. Er dirigierte nicht mehr vom Flügel aus, sondern taktierte an einem besondern Dirigentenpult. Der Anonymus, der die Orchesteraufstellung Reichardts beschrieben hat, nimmt ihm das Weglassen des Flügels recht übel. Er behauptet, die Sänger auf der Bühne hätten »ganz artig heruntergezogen«, weil kein Flügel aufgestellt war<sup>2</sup>. Auch Kirnberger schrieb an Forkel, daß »Reichardt, Marpurg und etliche solch Gesindel« den à la modischen Geschmack durchsetzen und den Flügel vom Akkompagnement ganz verdrängen wollten<sup>3</sup>. Und der deutsche Biedermann sagt: »Wer dafürhält, der Flügel sey bey Orchestern gar nicht nöthig, der giebt deutlich zu erkennen, daß er von der ganzen Sache nichts verstehe!<sup>4</sup>« Aber diese reaktionären Stimmen

<sup>1</sup> Allg. Mus. Ztg. 1814, 16. Jahrg. S. 392f.

<sup>2</sup> Bemerkungen eines Reisenden, Halle 1788, S. 57.

<sup>3</sup> Allg. Mus. Ztg. ed. Chr. Sander u. J. Müller 1871, S. 617f. (Briefe Kirnbergers an Forkel).

<sup>4</sup> A. a. O. S. 30.

drangen nicht durch. Je voller und selbständiger der musikalische Satz wurde, um so mehr wurde das Klavier entbehrlich. Cramer, der die »Bemerkungen eines Reisenden« bespricht, macht die Anmerkung, daß Reichardt ihm gesagt habe, er hasse den von allen Saiteninstrumenten so heterogenen Ton des Klaviers beim Akkompagnieren. In Frankreich würde der Flügel häufig überhaupt nicht gebraucht, wie sollte da sein Fehlen an schlechten Aufführungen schuld sein?<sup>1</sup> Rellstab sagt in seiner Gegenschrift »Über die Bemerkungen eines Reisenden« geradezu: »Seit [Ph. Em.] Bachs Buch hat sich nun unser Harmoniesystem gewaltig geändert; wir haben den Flügel mit Recht von unsrer jetzigen Music verwiesen, denn es würde unausstehlich seyn, auf einem monotonischem Instrumente, nun noch monotone Cacoophonie zu hören. Wir brauchen ihn nur noch bei Singmusiken zuweilen, und dabey ist das Accompagnement jetzt nicht mehr Wissenschaft, des Clavierspielers, sondern nur Hülfe des schwachen Sängers und bedarf man dazu weiter nichts als nur die Singstimme fleißig zu begleiten, in der Art wie dem Sänger am meisten geholfen wird.<sup>2</sup>«

Man sieht, daß die Generalbaßzeit ihrem Ende entgegengeht. Die neue Literatur verlangte eine andere Ausführungsform als die Werke Matthesons und Heinichens. »Das Harmoniesystem hat sich gewaltig geändert«, d. h. das Akkompagnement hat sich vom Continuo befreit, es ist durch den vollen Instrumentalsatz selbständig geworden. Sobald aber die Harmoniestütze in der Oper und Kantate vom Komponisten nicht mehr verlangt wurde, war die Geigen- oder Taktstockleitung auch hier die gegebene Direktionsform.

In der Literatur tritt für die moderne Praxis als einer der ersten Gottfried Weber ein. »Ich kenne keinen bodenlosersn Streit«, schreibt er im Jahre 1807<sup>3</sup>, »als über das Instrument, das bey Aufführung vollstimmiger Musikstücke zum Dirigiren das geschickteste sey? — Keines, als der Taktirstab! ist mein Bekenntnis... Einer muß es seyn, dessen Willen im Moment unbedingt alles überlassen bleibt, auch wenn dieser Eine weder dem Dienstrange, noch der Geschicklichkeit nach der Erste seyn sollte; und ihm müssen selbst die Granden seines Reichs im Augenblicke

<sup>1</sup> Mag. der Mus. III, S. 230 f.

<sup>2</sup> J. Carl Fr. Rellstab, Über die Bemerkungen eines Reisenden, Berlin (1789) S. 38. Anm.

<sup>3</sup> Allg. Mus. Ztg. 9. Jahrgg. 1807, S. 805 f.



blindlings nachfolgen... Folgen nun alle diesem Einen, so kann das ganze Chor und Orchester eben so wenig auseinander kommen, als die zwey Hände oder die zehn Finger des Klavierspielers. . . Wer es liebt, die Takte hörbar angeben zu lassen, wer das unausstehliche und unter gesitteten Menschen nie zu dulddende laute Takttreten, oder das Klappern mit dem Bogen auf dem Musikpulte, ertragen und dulden mag, der übertrage dem sogenannten Vorgeiger zugleich die Direktion und das Vorgeigen. Wer aber allen diesen Unfug gern verbannt sehen will, stelle einen Mann an die Spitze, welcher mit keiner Instrumental-Partie beschäftigt, sich ungetheilt der Sorge für das Ganze widmen kann; welcher blos taktire — wohl gemerkt, nie hörbar, durch lautes Hämmern der Niederschläge auf das Pult, sondern immer nur sichtbar; dahingegen aber auch durch große, weit und leicht jedem Einzelnen sichtbare Bewegungen, durch Bewegungen, welche genau und unverbrüchlich die Takttheile, so wie sie vorgeschrieben sind, angeben und zwar unausgesetzt angeben, nicht erst dann, wenn eine Unordnung sich zeigt oder im Entstehen ist und schon merkbar wird, damit jeder Einzelne, welcher mit seiner einzelnen Partie beschäftigt, einen Augenblick ungewiß seyn sollte, durch einen einzigen Blick auf den Taktirstab sich seinen Zweifel auf der Stelle selbst lösen könne, ohne erst durch merkbare Fehlen den Dirigirenden zur Einhülle auffordern zu dürfen.« Welches Instrument der Dirigent beherrscht, ist nach Gottfried Weber gleichgültig, das beste ist, wenn er die Geige zur Hand hat, um den Sängern einzuhelfen, doch muß er sich »ausschließlich mit seiner Direktion, durchaus nicht mit Ausführung einer einzelnen Partie« beschäftigen.

Diese Direktionsführung, die durch Bernhard Anselm Weber, Carl Maria v. Weber, Spohr, Spontini und Mendelssohn propagiert wurde, bringt viele Nachteile mit sich. Der Taktstockdirigent, der kein Instrument zur Hand hat, kann vorkommende Fehler während des Spiels nicht so schnell verbessern, wie der Klavierist der alten Sinfonie und Oper, er kann unsichere Sänger nicht unterstützen und keine Choreinsätze durch Mitspielen angeben. Seine Hilfsmittel sind allein Winke, Zeichen oder Worte, mit denen bei schlechten Kräften wenig ausgerichtet wird. Voraussetzung seiner Direktion bleiben stets ein exaktes, genaues Studium und ein tüchtiges, gut eingespieltes, aufmerksames Orchester.

Für die musikalische Bildung der Orchestermusiker ist die neue Direktionsführung nicht förderlich gewesen. Während früher jeder Musiker für seinen Part einstand, nach der allgemeinen Musiklehre und Schule des Konzertmeisters dynamische Abstufungen selbständig anbrachte und sein Solo ebensogut verzierte wie der Sänger, so hatte er jetzt nur noch die genau bezeichnete Stimme nach den Angaben des Komponisten getreu abzuspielen. Jede Selbständigkeit war unterbunden. Die Kompositionen wurden immer sorgfältiger mit Vortragsbemerkungen versehen. Überall waren dem Ausführenden die Wege vorgezeichnet, die er bei der Wiedergabe einzuhalten hatte. Damit sank die Verantwortlichkeit des einzelnen Musikers für die Ausführung.

Dann fühlten sich auch die Orchestermitglieder durch die Bevormundung eines nicht mitspielenden Dirigenten zurückgesetzt. Alle Gegner der Taktstockdirektion berufen sich darauf, daß die Musiker auch ohne einen besonderen Taktschläger ihre Stimmen gut spielen können. Robert Schumann erzählt, daß ihn beim ersten Konzert Mendelssohns im Leipziger Gewandhaus der Taktierstab gestört habe; ein Orchester müsse wie eine Republik dastehen, über die kein Höherer anzuerkennen sei<sup>1</sup>. Und Moritz Hauptmann schreibt im Jahre 1836 seinem Freunde Hauser: »Mir hat von jeher der verfluchte weißbuche kleine Taktstock Ärgerniß gegeben, und wenn ich das Ding dominiren sehen muß, vergeht mir nun einmal alle Musik, es ist als wenn die ganze Oper nur da wäre, damit Takt dazu geschlagen werden könne, und nun gar das geflissentliche Markiren der kleinen Nüancen mit diesem verwünschten Hölzchen, es mag nothwendig geworden sein — wenn ich aber da an Matrimonio segreto denke, wo der Maëstro so hübsch ruhig am Cembalo saß, das Recitativo secco accompagnirte, wo alles wie von selbst ging, da bin ich doch in einer ganz andern Sphäre, himmelweit von unsrer gegenwärtigen, die mir auf die crudeste Weise barbarisch, aller Anmuth, ja aller Würde entkleidet vorkommt<sup>2</sup>.« Auch Seyfried, Fétis und viele andere schrieben gegen die neue Direktionsform<sup>3</sup>, und ein »Stadtmusicus Fabian in Kräh-

<sup>1</sup> Ges. Schriften über Musik u. Musiker, ed. G. Jansen, Leipzig 1891, I, S. 161.

<sup>2</sup> Briefe von M. Hauptmann an Franz Hauser, ed. Alfred Schöne, I, S. 196.

<sup>3</sup> Seyfried, Selbsterfahrungen auf Berufswegen, »Der Tactirstab«, in der Mainzer »Cäcilia«, XIII. Bd. 1831 S. 233f.; Fétis in der Revue musicale 1828, Tom. II, S. 583. Siehe Neue Zeitschrift für Musik 1836, Nr. 31: »Vom

winkel« sagt sogar in einer Satire über die »Dirigenten-Künste«: »Wer eine ganze Oper hindurch immer nur mit der rechten Hand tactirt und diese am Morgen darauf noch rühren kann, den erkenne ich für meinen Meister, denn ich halte so was nicht aus; aber das thut nichts; da ich abwechselnd auch den linken Arm gebrauche, dann wieder einmal beyde Hände zugleich (was, wunderbar genug, weniger angreifend ist, und sich überdieß allerliebst ausnimmt) und zuweilen auch den Kopf oder den ganzen Oberleib. . . . Übrigens wird wohl kein Billigdenkender verlangen, daß der Dirigent eine ganze Oper hindurch den Tact bestimmt genug angebe, um immer genau Auf- und Niedertact, Viertel und Halbe von einander unterscheiden zu können, da ein scharfes, stundenlanges Markiren des Tactes Arme erfordert, kräftiger als Drescherarme<sup>1</sup>.« Was würde wohl unser biederer Stadtmusikus vom Dirigenten der »Meistersinger« gesagt haben?

Daß die Taktstockdirektion für die neuere Literatur die zweckmäßigste Leitung war, hat die Entwicklung gezeigt. Alle Klagen über unstilistische Veränderungen der Melodien mußten mit der Zeit verstummen. Der Wille eines Einzigen stand für das Werk ein. Seine Auffassung und sein Können brachte in eine Haydn'sche Sinfonie mehr Disziplin und Einheit der Wiedergabe als mancher Klavierist der Alten. Es handelte sich um die künstlerische Kraft des Dirigenten. Um seine Kunstanschauung zur Anerkennung zu bringen, strebte er danach, die Tonwerke in möglichster Vollkommenheit aufzuführen. Er brauchte seine Aufmerksamkeit nicht mehr zwischen einer Instrumentalstimme und dem Orchester zu teilen; er konnte sich ganz der Direktion, der Ausarbeitung der Partitur zuwenden. Das Orchester war für ihn ein vielköpfiges Instrument, auf dem er seine Intentionen zu verwirklichen suchte.

Die Einbürgerung dieser Praxis geht mit dem Vordringen der klassischen Literatur und mit der steigenden Leistungskraft der Orchester Hand in Hand und ist erst in den dreißiger Jahren

---

Dirigiren und insbesondere von der Manie des Dirigirens«, S. 130: »Je weniger ein Orchester dirigirt wird, desto höher steht es.« Vgl. ebenda 1854: »Die Manie des Dirigirens« von Hoplit. (Rich. Pohl.)

<sup>1</sup> Allg. Mus. Ztg. 1827, S. 737f.. Vgl. auch Ed. Devrient, Meine Erinnerungen an Mendelssohn, 3. Aufl., S. 59, wo es u. a. heißt: »Mich störte damals (1829) und alle spätere Zeit das unausgesetzte, bei Mangel an Genialität mechanische Taktiren. Die Musikstücke werden in solchen Fällen gewissermassen durchgefuchelt.«

beendet. In Berlin haben Reichardt<sup>1</sup> und Anselm Weber<sup>2</sup> die neue Direktion eingeführt. Hanslick erzählt, daß es in Wien noch im Jahre 1812 Aufsehen erregte, als Mosel bei dem ersten großen Wiener Musikfest mit einem Stäbchen taktierte<sup>3</sup>. In Dresden führte Carl Maria v. Weber den Taktstock im Jahre 1817 ein, im gleichen Jahre Spohr in Frankfurt a. M., im Jahre 1835 Mendelssohn in Leipzig<sup>4</sup>. Wann diese Direktion in Wien und Hamburg definitiv in Gebrauch kam, haben weder Hanslick noch Sittard feststellen können<sup>5</sup>. Am besten sind wir hier über London orientiert, wo die Taktstockdirektion durch Spohr und Mendelssohn hinkam. Vor diesen Konzerten war in England ebenso wie in Deutschland die Doppeldirektion durch Kapellmeister und Violindirektor allgemein üblich. Der Klavierspieler hatte die Partitur vor sich und spielte mit, der Vorgeiger gab die Tempi an und führte mitunter mit dem Bogen Taktbewegungen aus. So hielt man's noch in den Haydnschen Konzerten, trotzdem der Klavierspieler in Haydns englischen Sinfonien nichts mehr zu sagen hatte. Das Anführen besorgt, wie Moscheles schreibt, eigentlich der Vorgeiger (Leader), der Conductor (Flügelspieler) »ist und bleibt eine Null«<sup>6</sup>. Spohr erzählt von der Einführung des Taktstocks in London folgende hübsche Geschichte<sup>7</sup>: Es war damals in London gebräuchlich, »daß bei Symphonien und Ouvertüren der Pianist die Partitur vor sich hatte, aber nicht etwa daraus dirigierte, sondern nur nachlas und nach Belieben mitspielte, was, wenn es gehört wurde, einen sehr schlechten Effekt machte. . . . Ein so zahlreiches und weit von einander stehendes Orchester wie das philharmonische, konnte aber bei solcher Direktion unmöglich genau zusammengehen, und trotz der Trefflichkeit der einzelnen Mitglieder war das Ensemble doch viel schlechter, als man es in Deutschland gewohnt war. Ich hatte mir daher vorgenommen, wenn die Reihe zu dirigieren an mich käme, einen Versuch zu machen, diesem Uebelstande abzuhelpfen. Zum Glück war an dem Tage, wo ich dirigierte, Herr Ries am Piano,

<sup>1</sup> S. o., Kap. V, S. 202.

<sup>2</sup> S. S. 153.

<sup>3</sup> Hanslick, *Gesch. des Concertwesens in Wien*, S. 94.

<sup>4</sup> S. w. unten die Dirigenten-Charakteristiken.

<sup>5</sup> Hanslick, a. a. O.; Sittard, *Gesch. des Musik- und Concertwesens in Hamburg 1890*, S. 93.

<sup>6</sup> Aus Moscheles' *Leben*, Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau. 1872. Bd. I, S. 74.

<sup>7</sup> Louis Spohr, *Selbstbiographie*. 1860/61, II, S. 86f.

und dieser verstand sich gern dazu, mir die Partitur zu überlassen und ganz davon zu bleiben. Ich stellte mich nun mit derselben an ein besonderes Pult vor das Orchester, zog mein Taktirstäbchen aus der Tasche und gab das Zeichen zum Anfangen. Ganz erschrocken über eine solche Neuerung, wollte ein Theil der Direktoren dagegen protestiren; doch als ich sie bat, wenigstens einen Versuch zu gestatten, beruhigten sie sich. Die Symphonien und Overtüren, welche probirt werden sollten, waren mir sehr bekannt und in Deutschland von mir öfters dirigirt worden. Ich konnte daher nicht nur die Tempi sehr entschieden angeben, sondern auch den Blas- und Blech-Instrumenten alle Eintritte andeuten, was ihnen eine dort nicht gekannte Sicherheit gewährte. Auch nahm ich mir die Freiheit, wenn mir die Ausführung nicht genügte, aufzuhören und den Herren sehr höflich, aber ernst Bemerkungen über die Vortragsweise zu machen, die Ries auf meine Bitte dem Orchester verdolmetschte. Hierdurch zu außergewöhnlicher Aufmerksamkeit veranlaßt und durch das sichtbare Taktgeben mit Sicherheit geleitet, spielten Alle mit einem Feuer und einer Genauigkeit, wie man es bis dahin von ihnen noch nicht gehört hatte. Durch diesen Erfolg überrascht und begeistert, gab das Orchester auch sogleich nach dem ersten Satze der Symphonie seine allgemeine Billigung der neuen Direktionsweise laut zu erkennen und beseitigte dadurch alle weitere Opposition von Seiten der Direktoren. Auch bei den Gesangssachen, deren Direktion ich auf Bitte des Herrn Ries übernahm, insbesondere beim Recitativ, bewährte sich das Taktiren mit dem Stäbchen, nachdem ich die Erklärung meiner Taktzeichen vorausgeschickt hatte, vollkommen, und die Sänger gaben mir über die Genauigkeit, mit der ihnen nun das Orchester folgte, wiederholt ihre Freude zu erkennen.

»Der Erfolg am Abend war noch glänzender, als ich ihn gehofft hatte. Zwar stutzten anfangs die Zuhörer über die Neuerung und steckten die Köpfe zusammen; als aber die Musik begann, und das Orchester die wohlbekannte Symphonie mit ungewöhnlicher Kraft und Präcision ausführte, gab sich schon nach dem ersten Satz die allgemeine Zustimmung durch ein langanhaltendes Beifallklatschen zu erkennen. Der Sieg des Taktirstäbchens war entschieden, und man sah bei Symphonien und Overtüren von da an Niemand mehr am Piano sitzen.« Die dreißiger Jahre bilden denn auch die Grenze für die Flügeldirektion. Der Sieg der deutschen Sinfonie und Oper hatte die alte General-

baßpraxis völlig zurückgedrängt, und im gleichen Maß, wie die von den Komponisten gestellten Aufgaben wuchsen, nahm auch die Virtuosität der Fachmusikerkonzerte zu. Eine Direktionshilfe durch Mitspielen auf dem Klavier oder der Geige war bei der Aufführung überflüssig. Der Taktstockdirigent wurde der alleinige Führer der Musik.

Unter den Kapellmeistern, die die neue Zeit einleiten, gebührt Joh. Friedrich Reichardt ein Hauptplatz. Er ist in Berlin der erste, der mit der Abschaffung der Klavierdirektion in der Oper Ernst macht, sein Orchester nach neuen Grundsätzen anordnet und von der alten Graun-Bendaschen Schule abkommt. Friedrichs des Großen Worte: er solle die Berliner Kapelle tüchtig exerzieren, hat Reichardt nach Kräften befolgt. Er beseitigte den durch unfähige und gealterte Musiker und das ewige Graun-Hasse-Repertoire eingerissenen Schlendrian, gewöhnte die Musiker an ein exaktes Nuancieren und versuchte die Crescendo- und Decrescendomanier nach Mannheimer Muster einzuführen<sup>1</sup>. Allein seine eifrig verfochtenen Reformen, seine freimütigen Kritiken und sein selbstbewußtes Auftreten schafften so viele Feinde, daß er sich als Dirigent der Königlichen Kapelle nicht halten konnte.

Reichardts künstlerischer Nachfolger wurde Bernhard Anselm Weber<sup>2</sup>, der unter Holzbauer studiert und unter dem Einfluß des Allerweltmanns Vogler gestanden hatte. Nach kurzer Direktionszeit in Hannover wurde er als Kapellmeister an das Berliner Nationaltheater neben dem unbedeutenden Bernhard Wessely berufen. Seine Begeisterung für die Werke Glucks brachte ihn in Berlin bald an die Spitze des Musiklebens; seine Aufführung der »Schöpfung« und die großen Erfolge der Gluckschen Opern gaben der nur noch mühselig gehaltenen italienischen Oper den Todesstoß. Beide Bühnen wurden unter dem Königlichen Kapellmeister Weber geeint. Seine Direktion stand im Zeichen Reichardts. Er dirigierte mit einer Taktrolle aus starkem Leder, die mit Kälberhaaren ausgestopft war. Damit »bearbeitete« er die Partituren so

<sup>1</sup> S. Schletterer, Reichardt, S. 223 f. u. 267; Reichardt, Über die Pflichten des Ripien-Violinisten, Kap. V, Gerbers Lex., Art. »Reichardt«; W. Pauli, J. Fr. Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Gesch. des deutschen Liedes, S. 52 u. a.

<sup>2</sup> Die Direktion Alessandris und die Gastdirektionen des sehr energisch auftretenden Naumann haben im Berliner Opernleben keine nachhaltige Wirkung gehabt.

stark, daß die Kälberhaare weit umherflogen, wie erzählt wird<sup>1</sup>. Gerber, der ihn persönlich kannte, nennt seine Aufführungen musterhaft, er habe nie ein Orchester einstimmiger und feuriger spielen hören als die Kapelle am Berliner Nationaltheater. »Weder Eilen noch Nachschleppen« der Sänger war zu hören, stets blieben Chor und Orchester selbst bei den schwierigsten Finalsätzen eines Salieri zusammen. »Der Zuhörer, ganz hingerissen, sah und hörte weder Orchester, noch Sänger, sondern verlor sich ganz in Empfindungen.« Erst am Schluß des Stücks kam er wieder zu sich<sup>2</sup>. Reichardt schreibt, daß der brave Kapellmeister Weber einen in das Werk eines Gluck so tief eindringenden musikalischen Sinn gehabt habe und einen Eifer, wie er sich äußerst selten finde. Die Werke des Reformators Gluck würden nirgends »mit so viel Geist und Feuer« gegeben wie in Berlin<sup>3</sup>. Seit Anselm Weber hat Berlin lange Zeit hindurch den Ruf einer Gluckstadt gehabt, ein Ruhm, den auch Webers Nachfolger, Gasparo Spontini, gewahrt hat.

Hinter diesen Berliner Kapellmeistern bleiben die in Wien neben Beethoven wirkenden Dirigenten an Bedeutung weit zurück. Wir finden wenig Charakterköpfe, aber um so mehr Routiniers; eifrige Musikanten mußten künstlerische Vollnaturen ersetzen. Da betätigten sich in der »Gesellschaft der Musikfreunde« der aus der Bearbeitung Händelscher Oratorien bekannte Hofsekretär Ignaz Franz von Mosel, dann Schmiedl, Baron Lannoy, Vincens Hauschka und Gebauer, der Gründer der Concerts spirituels, alles Musiker, die für Organisationsfragen verdienstlich gewirkt haben, die aber keine bedeutenden Dirigenten waren<sup>4</sup>. Ihre dilettantische Art zeigt sich schon in der Bestimmung der »Gesellschaft der Musikfreunde«, das Dirigentenamt abwechselnd nach dem Los zu bestimmen, dann auch in den Programmaufstellungen, in denen Sinfonien und Konzerte oft durch eingeschobene Arien zerstückelt oder überhaupt nur fragmentarisch gespielt wurden. Einmal wurde in Mozarts G-moll-Sinfonie das Menuett fortgelassen, ein anderes Mal von der Eroica nur der erste Satz gespielt, eine Unmanier, die sich bis in die letzten Jahre Beethovenschen Schaffens und bei der Chorsinfonie noch bis in

<sup>1</sup> Allg. Deutsche Musik-Zeitung (Tappert) 1878, S. 190.

<sup>2</sup> Gerber, Neues Lexikon, IV, S. 520.

<sup>3</sup> Reichardt, Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien, 1810, II, S. 213.

<sup>4</sup> Die folgende Darstellung basiert, wenn nichts anderes angemerkt ist, auf Hanslicks »Geschichte des Concertwesens in Wien«.

unsere Zeit gehalten hat. Gute Kapellmeister, doch keine überragenden Interpreten waren Ign. Umlauf, der bei der ersten Aufführung der neunten Sinfonie die Chöre dirigierte, Salieri und Ign. von Seyfried, der noch gegen den Taktstockdirigenten in der Oper aufgetreten ist. Ihnen standen die Violindirektoren Clement und Schuppanzigh zur Seite, jener durch sein fabelhaftes Gedächtnis berühmt — er schrieb einen Klavierauszug zur »Schöpfung« aus dem Gedächtnis nieder<sup>1</sup> — dieser durch sein Apostolat Beethovenscher Werke. Schuppanzigh suchte förmlich ein Patent für Beethovensche Interpretation zu erhalten. Sein Vortrag und die Wiedergabe Haydnscher und Mozartscher Werke werden im ersten Band der Rochlitzschen Musikzeitung mustergültig genannt. Von den Augarten-Konzerten, in denen sich, von Kontrabässen und Bläsern abgesehen, nur Dilettanten befanden, die Schuppanzigh mit der Violine dirigierte, heißt es, daß der Dirigent jede Komposition mit Feuer »in ihr vorteilhaftes Licht« zu stellen wußte, man höre »die schwersten Symphonien von Haydn und Mozart mit einer Deutlichkeit und Präzision« im Vortrag, die »jede Schönheit, welche die Verfasser in ihre Instrumente zu legen wußten«, unübertrefflich darstelle<sup>2</sup>. Allerdings hatte man später an seinem Spiel allerlei auszusetzen, so seine Art, zusammengehörige Phrasen zu trennen, viel rubato zu spielen und Unwichtiges herauszukehren<sup>3</sup>. Reichardt meint, er habe eine eigene pikante Manier, die humoristischen Quartette von Mozart, Haydn und Beethoven zu spielen, er trüge die größten Schwierigkeiten deutlich vor, wenn auch nicht vollkommen rein, seine Akzentuierung sei aber richtig und bedeutend<sup>4</sup>. Reichardt fügt noch hinzu, daß ihn in Wien das allgemein eingeführte Taktieren mit dem Fuß recht geärgert habe. Selten sei ein Forte oder gar Fortissimo zu hören, ohne daß der Dirigent dabei ungestüm mit dem Fuße dreinschläge. Auch bei Schuppanzigh wurde nach Reichardts Worten so taktiert<sup>5</sup>. Immerhin kann Reichardt übertrieben haben, denn Beethoven vertraute Schuppanzigh sicherlich nicht ohne Grund seine Werke an. Das Taktierlärmen stand in Oper und Konzert noch immer auf der Tagesordnung und blieb das einzige Mittel, die Musiker, die

<sup>1</sup> Spohr, Selbstbiographie I, S. 175.

<sup>2</sup> Allg. mus. Ztg. I, S. 543.

<sup>3</sup> Hanslick, a. a. O. S. 204.

<sup>4</sup> Vertraute Briefe I, S. 206f.

<sup>5</sup> Ebenda.



wenig oder überhaupt nicht geprobt hatten, zusammenzuhalten. Bezeichnend ist dafür, daß in den Concerts spirituels grundsätzlich alle Werke a vista oder bei schwierigen Stücken nach einer einzigen Probe gespielt werden sollten, daß Beethoven für sein Riesenprogramm im Jahre 1808, wo zwei Sätze der C-dur-Messe, das G-dur-Konzert, die Chorphantasie und die fünfte und sechste Sinfonie von den verschiedensten Musikern und Dilettanten gespielt wurden, nicht einmal alle Stücke gehörig durchprobiert hatte. Bei tüchtigen Musikern konnte das a vista-Spiel für die Arbeiten Pleyels, Rosettis, Krommers u. a. ausreichen, aber der Beethovenschen Sinfonie gegenüber kam man mit dieser Methode nicht durch. Erst als sämtliche Dilettantenvereine in Berufsorchester umgestaltet waren, erstand eine Interpretationskunst Beethovenscher Sinfonien.

Ein Blick auf die Wiener Kapellmeister zeigt, daß Beethoven nicht nur dem Brauch der Zeit folgte, sondern auch die ihn umgebenden Taktschläger gut kannte, wenn er seine großen Werke selbst in die Öffentlichkeit brachte<sup>1</sup>. Daß er hierbei ebenso wenig glücklich war, wie bei seinen ungeheuerlichen Programmaufstellungen, beweisen die oft zitierten Schilderungen von Spohr, Ries, Reichardt, Wild, Seyfried und Atterbohm, von denen hier nur die Berichte Spohrs und Atterbohms angeführt seien. »Beethoven hatte sich angewöhnt«, erzählt Spohr in seiner Selbstbiographie<sup>2</sup>, »dem Orchester die Ausdruckszeichen durch allerley sonderbare Körperbewegungen anzudeuten. So oft ein sforzando vorkam, riß er beide Arme, die er vorher auf der Brust kreuzte, mit Vehemenz auseinander. Bei dem piano bückte er sich nieder, und um so tiefer, je schwächer er es wollte. Trat dann ein Cres-

<sup>1</sup> Vgl. Beethovens Brief an Breitkopf & Härtel vom 7. Jan. 1809: »Wir haben Kapellmeister, die so wenig zu dirigieren wissen, als sie kaum eine Partitur lesen können. — Auf der Wieden ist es freilich noch am schlechtesten. — Da hatte ich meine Akademie zu geben, wobei mir von allen Seiten der Musik Hindernisse in den Weg gelegt wurden . . . Hauptsächlich waren die Musiker aufgebracht, daß, indem aus Achtlosigkeit bei der einfachsten plansten Sache von der Welt gefehlt worden war, ich plötzlich stille halten ließ und laut schrie: noch einmal. So was war ihnen noch nicht vorgekommen; . . . Es wird aber täglich ärger. Tags zuvor meiner Akademie war im Theater in der Stadt in der kleinen . . . Oper Milton das Orchester so auseinandergekommen, daß Kapellmeister und Direktor förmlich Schiffbruch litten; — denn der Kapellmeister, statt vorzuschlagen, schlägt hinten nach; und dann kommt erst der Direktor [Konzertmeister].« Beethovens sämtliche Briefe ediert von E. Kastner, S. 142.

<sup>2</sup> I, S. 200.

cendo ein, so richtete er sich nach und nach wieder auf und sprang beim Eintritt des forte hoch in die Höhe. Auch schrie er manchmal, um das forte noch zu verstärken, mit hinein, ohne es zu wissen. . . . Daß der arme taube Meister die piano seiner Musik nicht mehr hören konnte, sah man ganz deutlich. Besonders auffallend war es aber bei einer Stelle im zweiten Theile des ersten Allegro der Symphonie [aus A-dur]. Es folgen sich da zwei Halte gleich nacheinander, von denen der zweite pianissimo ist. Diesen hatte Beethoven wahrscheinlich übersehen, denn er fing schon wieder an zu taktiren, als das Orchester noch nicht einmal diesen zweiten Halt eingesetzt hatte. Er war daher, ohne es zu wissen, dem Orchester bereits zehn bis zwölf Takte vorausgeeilt, als dieses nun auch, und zwar pianissimo begann. Beethoven, um dieses nach seiner Weise anzudeuten, hatte sich ganz unter dem Pulte verkrochen. Bei dem nun folgenden crescendo wurde er wieder sichtbar, hob sich immer mehr und sprang hoch in die Höhe, als der Moment eintrat, wo, seiner Rechnung nach, das forte beginnen mußte. Da dieses ausblieb, sah er sich erschrocken um, starrte das Orchester verwundert an, daß es noch immer pianissimo spielte und fand sich erst wieder zurecht, als das längst erwartete forte endlich eintrat und ihm hörbar wurde.« Ähnlich schildert Atterbohm die Beethovensche Direktion. Beethoven stand, wie er erzählt<sup>1</sup>, »wie auf einer abgeschlossenen Insel und dirigierte . . . mit den seltsamsten Bewegungen; so z. B. commandirte er pianissimo damit, daß er leise niederkniete und die Arme gegen den Fußboden streckte; beim fortissimo schnellte er dann wie ein losgelassener elastischer Bogen in die Höhe, schien über seine Länge hinauszuwachsen und schlug die Arme weit auseinander; zwischen diesen beiden Extremen hielt er sich beständig in einer auf- und niederschwebenden Stellung«. Die Berichte, die in der Beschreibung des sonderbaren Auftretens Beethovens sämtlich übereinstimmen, sind vielleicht feuilletonistisch gefärbt, aber so viel scheint sicher zu sein, daß Beethoven seine Intentionen mit größter Peinlichkeit ausgeführt haben wollte, daß er zu allen möglichen Mitteln griff, um die Musiker anzufeuern und zu begeistern. Daß er sich mit diesem ungestümen Gebahren leicht lächerlich machen konnte, kam dem Schwerhörigen kaum zum Bewußtsein. Trotzdem zeigt aber die Begeisterung, die besonders seine Konzerte in den Jahren

<sup>1</sup> Zum ersten Male mitgeteilt von Hanslick, a. a. O. S. 276.

1813, 1814 und 1824 hervorriefen, daß die Zeitgenossen unter den Absonderlichkeiten des äußeren Menschen doch die Genialität und das Große des Beethovenschen Ausdrucks erkannten. Man kann auch verstehen, daß Beethoven die Erstaufführung seiner Werke nicht den Wiener Kapellmeistern anvertrauen wollte, wenn diese auch glatter mit dem Orchester durchgekommen wären. Beethoven besaß ein großes Vertrauen zu der eigenen Kraft, er wollte für seine Werke ebenso wie die übrigen Kapellmeister auch in eigener Person eintreten<sup>1</sup>.

Die dreißiger Jahre führten den großen Wiener Musikinstituten keine neuen Kräfte im Kapellmeisteramt zu, die Gesellschaftskonzerte stagnierten unter den Dirigenten Lannoy, Klemm, Holz und dem besonders eifrigen Schmiedl, die Tonkünstler-Sozietät, von dem späteren Hofkapellmeister Aßmayer und von Randhartinger »mit handwerksmäßigem Gleichmut« geleitet, wie Hanslick sagt, ging im Krebschritt einher, und die zweiten großen Dilettantenkonzerte, die *Concerts spirituels*, dilettierten im alten Fahrwasser weiter, das nur durch einige Gastdirektionen, durch Preisausschreibungen und einen in der Ausführung nicht gerade würdigen Beethovenkult eine Nuance in die Alltäglichkeit des Musikbetriebs brachte. Das Orchester der *Concerts spirituels* spielte noch nach längst veralteter Methode mitten im Saal ohne jede Erhöhung, und dazu meist nach einer einzigen Probe, so daß Schubert einmal den Saal verließ, weil die Wiedergabe nicht mit anzuhören war. Hanslick, der die alten Herren Lannoy, Holz, Georg Hellmesberger noch gekannt hat, schreibt, er habe außer ihrem guten Willen und der schönen Pietät des Publikums nichts Rühmliches weiter an ihren Konzerten gefunden.

Man kann sich leicht vorstellen, welchen Beifall die im Jahre 1842 von Otto Nicolai begründeten Philharmonischen Konzerte beim Publikum und bei der Kritik nach den vorangegangenen fragwürdigen Veranstaltungen hervorriefen. Mit Nicolai trat unter die Wiener Musiker ein geborener Orchesterdirigent, ein Künstler, dessen Ehrgeiz sich mit zähem Fleiß und mit einer Ausdauer paarte, wie sie in Wien lange Zeit ungekannt waren. Nicolais Energie und Unermüdlichkeit in den Proben und seine Strenge zu den Musikern spornte zu glänzenden Lei-

---

<sup>1</sup> Vgl. Beethovens Danksagung nach der Aufführung der Schlachtsinfonie: »Mir fiel nur darum die Leitung des Ganzen zu, weil die Musik von meiner Composition war; wäre sie von einem andern gewesen, so würde ich mich ebenso gern wie Herr Hummel an die große Trommel gestellt haben.«

stungen an. Die neunte Sinfonie bot er zum ersten Male in künstlerischer Vollendung. Die Kritik nannte seine Konzerte die Krone der Wiener Musikgenüsse, wie überhaupt aller orchestralen Aufführungen<sup>1</sup>. Nicolai duldete keine Sinfoniezerstückelungen, noch Virtuosenkunststücke in seinem Programm. Die eingeschobenen Liedvorträge standen auf dem gleichen künstlerischen Niveau wie die Orchesterstücke. Wie schnell das Orchester unter seiner Leitung erstarkte, zeigt ein Bericht von Berlioz<sup>2</sup>. Er schreibt, daß das Orchester vielleicht von anderen erreicht, doch von keinem übertroffen würde. Den Dirigenten charakterisiert er mit diesen Worten: »Nicolai besitzt, meiner Ansicht nach, die drei Eigenschaften, welche unentbehrlich sind, um einen vollkommenen Dirigenten zu bilden. Er ist gelehrter, geübter, begeisterungsfähiger Komponist; er hat Gefühl für alle Anforderungen der Rhythmen und eine vollständig klare und deutliche Technik der Bewegung; endlich ist er ein erfinderischer und unermüdlicher Veranstalter, der in den Proben weder mit seiner Mühe, noch mit seiner Zeit kargt, und der weiß, was er tut, weil er nur das tut, was er weiß. Daher die ausgezeichneten materiellen und moralischen Eigenschaften, das Vertrauen, die Ergebenheit, die Geduld und auch die wunderbare Sicherheit und das einheitliche Wirken des Orchesters vom Kärntnerthor.« Das Orchester spielte mit »jener Wärme und Treue, mit jener Ausarbeitung der Einzelheiten und Macht des Zusammenspiels«, »welche, wenigstens für mich, ein solches Orchester unter solcher Leitung zum schönsten Produkt moderner Kunst gestalten«<sup>3</sup>. Die Worte Berlioz' zeigen besser als alle anderen Kritiken die Größe und Kraft der Nicolaischen Direktion, die mit einem Schlage das Wiener Musikleben in die Höhe brachte. Aber die glänzenden Jahre seiner Orchesterleitung gingen bald ihrem Ende entgegen. 1847 verabschiedete er sich vom Wiener Publikum und ging nach Berlin; Georg Hellmesberger (d. ä.), Reuling und Proch suchten die Konzerte noch zu halten — aber »verfliegen war der Spiritus«, wie Hanslick sagt. Das Konzertleben ging zurück, bis Karl Eckert als Reformator auftrat.

<sup>1</sup> Witthauersche Zeitschrift. Nach Hanslick, a. a. O. S. 317.

<sup>2</sup> Berlioz, Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe, Breitkopf & Härtel, II, S. 166f. Auf diese Ausgabe beziehen sich alle weiteren Quellenangaben, wenn nichts anderes angegeben ist.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 168.

Unter den Jahr für Jahr nach Wien ziehenden Virtuosen, die sich in der Stadt Haydns und Mozarts hören lassen wollten, befand sich im Jahre 1812 auch Ludwig Spohr. Gleich sein erstes Konzert, das mit dem ersten Satz seiner Es-dur-Sinfonie eingeleitet wurde, brachte ihm einen großen Erfolg. Doch wurde nicht der Komponist, sondern nur der Violinspieler gerühmt. Dieser virtuosen Meisterschaft auf der Geige verdankte er auch seine Erfolge als Konzertmeister und Orchesterbildner<sup>1</sup>. Seine Dirigentenlaufbahn begann er in Gotha, wo der junge Konzertmeister sehr energisch und selbständig auftrat. Er ließ für jedes Hofkonzert drei bis vier Proben abhalten und alles mit peinlichster Genauigkeit einüben. Als Kapellmeister am Klavier fungierte neben ihm bei Vokalsachen ein Musiker Reinhard, der, wie Spohr erzählt, »anfangs einige schwache Versuche« machte, »sich bei den Vokalvorträgen als Dirigenten zu geriren«. Spohr wußte ihm aber als Vorgeiger durch Entschiedenheit so zu imponieren, daß jener sich allen seinen Anforderungen willig am Piano-forte fügte und Spohr im ungestörten Dirigentenansehen stand<sup>2</sup>. Durch die vielen Kunstreisen, die Spohr späterhin unternahm, wurde er als Virtuose und Dirigent weit bekannt, und wir finden ihn denn auch beim ersten deutschen Musikfest, dem Frankenhäusener, an der Spitze des Orchesters. Ihm standen Kapellmeister Krille am Klavier und als Chordirektor Kantor Bischoff zur Seite. Die Kritik nennt Spohrs Leitung, der mit einer Papierrolle »ohne alles Geräusch und ohne die geringste Grimasse« dirigierte, äußerst »graziös«, bestimmt und wirksam. Dem glücklichen Talente Spohrs schreibt der Kritiker der Leipziger Musikzeitung »die Vortrefflichkeit und Präzision — der erschütternden Gewalt, so wie des sanften Anschmiegens dieses zahlreichen Orchesters an den Sänger, beym Vortrage der ‚Schöpfung‘ zu«. Eine einzige Bewegung Spohrs genügte, um die Musiker verstummen zu machen. Die erste Sinfonie von Beethoven, die unser Kritikus im Jahre 1810 »unstreitig seine gefälligste und populärste« nennt, klang »unverbesserlich«, sie wurde mit »Liebe, Feuer und höchster Präzision« vorgetragen; beim Trio des Menuett glaubte das Ohr eine reine Harmonika (Glasklavier) zu hören, so herrlich und einheitlich wurde gespielt<sup>3</sup>. Von diesem

---

<sup>1</sup> Vgl. Reichardts Vertr. Briefe I, S. 26/27.

<sup>2</sup> Spohrs Selbstbiographie I, S. 96.

<sup>3</sup> Allg. Mus. Ztg. 1810, S. 751f.

Konzert, das die erste Blütezeit der Musikfeste einleitete — die zweite erleben wir in unseren Tagen — datiert Spohrs Ruhm als Festdirigent. Sein Organisationstalent half über viele Klippen solcher Veranstaltungen hinweg, und noch im Alter von 61 Jahren finden wir ihn bei der Enthüllung des Beethovendenkmals in Bonn neben Liszt am Dirigentenpult, um die neunte Sinfonie und die große Messe zu leiten.

Spohrs Anstellung am Wiener Theater, die er nach seinen Wiener Konzerterfolgen erhielt, war lediglich die eines Konzertmeisters. Er hatte an der ersten Geige vorzuspielen, die Violinosoli in Opern und Balletten zu übernehmen und nur, falls Seyfried verhindert war, aus der Partitur zu dirigieren. Sein Einfluß auf das Musikleben erstreckte sich daher mehr auf die Propagierung seines Vortragsstils, wenn überhaupt von dieser Wiener Anstellung eine richtunggebende Tätigkeit angenommen werden kann. Spohr ging von Wien aus wieder auf Reisen und durchstriefte Deutschland und Italien. In Italien hatte er bei Konzertveranstaltungen seine liebe Not. Die Musiker kannten keine Nuancen der Stärke und Schwäche, noch richtige Tempi und konnten von ihrer alten Manier, Verzierungen willkürlich anzubringen, noch immer nicht lassen<sup>1</sup>. In den Jahren 1817—1819 wirkte Spohr als Kapellmeister in Frankfurt a. M. Er exerzierte auch hier die Musiker so lange, bis alles auf das peinlichste beachtet wurde. Sein Vorgänger hatte mit der Geige dirigiert; da die Sänger an diese Manier gewohnt waren, begann auch Spohr zuerst mit dem Geigenbogen zu taktieren und nahm die Geige nur zur Hand, um nötigenfalls einzuhelfen. Er hielt dabei die Sänger zu einem sehr genauen Studium ihrer Partien an, bis die Geigenhilfe allmählich wegfallen konnte. Nun legte er die Geige beiseite und taktierte »auf französische Weise mit dem Stäbchen«<sup>2</sup>. Wie er diese Direktionsmanier in England verbreitete, ist schon erzählt worden. Die englische Presse nannte seine Direktion »wunderbar taktfest und dabei durch erläuternde Bewegungen den beabsichtigten Effekt deutlich anmerkend«<sup>3</sup>. Nach diesen Reisen, die ihn auch nach Paris führten, wo er sich davon überzeugte, daß jedes Theaterorchester »durch unausgesetztes Taktgeben« dirigiert werden müsse, wenn

<sup>1</sup> Selbstbiographie I, S. 297 u. 330.

<sup>2</sup> Ebenda II, S. 57. Vgl. oben S. 124f.

<sup>3</sup> Ebenda II, S. 245.

es gut klingen soll<sup>1</sup>, wurde er vom Jahre 1822 an dauernd in Kassel als Kapellmeister angestellt. Sein Kasseler Wirken fiel in eine reichbewegte Zeit. Er erlebte die Revolution in Kunst und Leben, die großen Direktionstaten Spontinis, Mendelssohns und Wagners und mußte sich gestehen, daß er trotz seiner Energie und seines Strebens, nicht beim Alten stehen zu bleiben, in Kassel nichts Ähnliches leisten konnte. Moritz Hauptmann schreibt auch an seinen Freund Hauser einmal, daß fast alle Opern in Kassel durch die Bank schlecht gingen. Schuld daran sei, daß Spohr nicht Klavierspiele; die ersten Proben einer neuen Oper würden mit dem Quartett gehalten, wo doch eine Klavierprobe viel mehr im Anfang helfe als etwa zehn mit dem Quartett<sup>2</sup>. Es würde ein falsches Bild geben, wenn man alle diese Angriffe auf den gealterten Künstler aneinanderreihen wollte. Wer Spohrs Selbstbiographie gelesen hat, weiß, welch ein willensstarker, vorwärtsstrebender Musiker er gewesen ist. Er hatte sich vom Konzertmeister zum freien, nur auf sich gestellten Dirigenten durchgearbeitet. In seiner Gothaer Zeit spielte er bei der Aufführung neben dem Klavieristen der alten Richtung, und bei der großen Beethovenfeier in Bonn stand er als moderner Taktstockdirigent vor dem Orchester. Durch Reisen und tüchtiges Studieren von der Zweckmäßigkeit der neuen Direktionsform überzeugt, wurde er einer der wichtigsten Vorkämpfer der modernen Praxis. Die Einheitlichkeit und Präzision, die er bei seinen Aufführungen erreichte, sein edler und vornehmer Vortrag, der mit »Glätte, Füllung und Rundung« des Tons eine wohlige Weichheit verband<sup>3</sup>, wurden das Vorbild vieler Kapellmeister und Violinspieler.

Spohr hat mit allen Mitteln auf einen exakten Orchestervortrag hingearbeitet. Er duldet keine solistischen Freiheiten im Orchesterspiel; alle Musiker mußten einheitlich, deutlich, ohne konzertmäßige Kunstgriffe ihren Part ausführen<sup>4</sup>. Auch der Praxis hat er manchen Wink gegeben. So erfand er das Mittel, beim Studium eines Werkes Partitur und Stimmen an geeigneten Stellen mit Buchstaben des Alphabets zu bezeichnen<sup>5</sup>. Dagegen scheint er dem Wunsch der Sänger bei willkürlichen

<sup>1</sup> Selbstbiographie II, S. 126.

<sup>2</sup> A. a. O. I, S. 244.

<sup>3</sup> Jos. v. Wasielewski, Aus siebenzig Jahren. Lebenserinnerungen. Stuttgart und Leipzig, 1897, S. 54.

<sup>4</sup> F. S. Gassner, Dirigent und Ripienist. Karlsruhe 1844. S. 53/54.

<sup>5</sup> Gassner, a. a. O. S. 46f.

Veränderungen ihrer Partie mitunter doch nachgegeben zu haben. Als bei einer Jessondaprobe der Tenorist Terska einmal eine eigene Passage einflocht, rief Spohr mit zorniger Stimme: »Das steht nicht da!« Aber der Tenorist bat den Meister so inständig, daß Spohr mit einem »In drei Teufels Namen« nachgab<sup>1</sup>. Als Kapellmeister gehört Spohr neben Reichardt und Anselm Weber, doch ist sein Einfluß auf die Direktionskunst weit größer als der der Berliner. Er wird durch seine Leitung der Musikfeste der erste richtunggebende Dirigent.

Wenn die Zeitgenossen von der Eigenart der Spohrschen Direktion verhältnismäßig wenig zu berichten wissen, so haben sie sich desto eingehender mit dem Berliner Generalmusikdirektor Spontini beschäftigt. Dieser musikalische Alleinherrscher wurde auf Friedrich Wilhelms III. Antrieb im Jahre 1820 — ein Jahr nach Anselm Webers Rücktritt — an die Spitze der Berliner Oper berufen. Kontraktlich war Spontini verpflichtet, alle drei Jahre zwei Opern zu liefern oder eine kleine Oper im Jahr, die Premieren seiner Werke zu leiten und die übrigen Kapellmeister bei Krankheitsfällen zu vertreten. Es war ausdrücklich festgelegt, daß Spontini nur am Klavier oder Flügel, »ohne selbst den Musikstab zu führen, mit Beihülfe eines auf sein Verlangen von der General-Intendantur der Schauspiele behufs Führung des Musikstabes anzuweisenden Mitgliedes des Königlichen Orchesters« zu dirigieren habe<sup>2</sup>. Zu dieser Subdirektion waren Konzertmeister Möser und Seidler verpflichtet und zwar in der Weise, daß der erste Konzertmeister »jedesmal mit der Violine vorspiele, der andere aber nach der Bestimmung, welche Herr Spontini in Hinsicht auf die verschiedenen Tempos geben wird, taktieren soll«<sup>3</sup>. In der Praxis kam es anders. Spontini, der trotz seiner Tätigkeit an der Pariser italienischen Oper keine sonderliche Kapellmeisteroutine besaß, führte den Taktstock selbst und dirigierte sein Repertoire allein. Gleich sein erstes Debut zeigte, daß man an dem Generalmusikdirektor eine Kraft ersten Ranges besaß. Nicht die freie humane Art im Umgang mit den Musikern, nicht die eigene Geschicklichkeit waren es, die seine Aufführungen berühmt machten, sondern sein eiserner Wille,

<sup>1</sup> J. Schuch, Meyerbeers Leben und Bildungsgang. Leipzig 1869, S. 292f.

<sup>2</sup> Wilh. Altmann, Spontini an der Berl. Oper, eine archivalische Studie. Smlbd. d. I. M.-G. 1903, S. 249f. Kontrakt mit Spontini.

<sup>3</sup> Dienst-Instruktion für Spontini, Altmann, a. a. O. S. 257f.



seine zähe Energie und seine souveräne Herrschaft über das gesamte Opernwesen. Er verstärkte das Königliche Orchester auf 94 Kammermusiker und placierte sie nach seiner eigenen Manier<sup>1</sup>. Er setzte auch durch, daß alle Opern ohne Ausnahme von den etatsmäßigen Kapellmeistern dirigiert werden sollten; Gastdirektionen, wie sie überall üblich waren, sollten ausgeschlossen sein, eine Ordre, die mit wenigen Ausnahmen durchgeführt wurde.

Unter Spontinis musikalischem Régime wurde die Berliner Kapelle ein Werkzeug, das so lange geölt wurde, bis die Räder ohne jede Unregelmäßigkeit liefen und schnurrten. Der Napoleonide herrschte wie ein General über seine Musiker. Wenn er im »dunkelmoosgrünen Frack«, die Brust mit einer Reihe ganz kleiner Orden geschmückt, in aristokratischer Haltung schnell ins Orchester trat, saßen die Musiker »regungslos, alle Bogen über den Saiten, alle Mundstücke an den Lippen«<sup>2</sup>. Konzertmeister Möser klopfte mit dem Violinbogen an den blechernen Lampendeckel seines Pultes, um anzudeuten, daß alle bereit seien<sup>3</sup>. Nach diesem Signal faßte Spontini seinen massiven Taktstock, der von dickem Ebenholz, mit Griff und Spitze aus Elfenbein gearbeitet war, in der Mitte und begann mit seinem Marschallstab zu taktieren<sup>4</sup>. Seine »energischen, präzisen, beinahe eckigen und doch graziösen Contouren des rechten Armes und seiner die Battuta schwingenden Hand« zeigten »dieselbe gebieterische Haltung der ganzen wie in Bronze gegossenen Figur«. Sein Blick traf bald rechts, bald links einen Musiker, ohne auch nur einen Moment die »majestätische Ruhe des olympischen Hauptes« zu stören<sup>5</sup>. Trotz seiner Kurzsichtigkeit beherrschte er Szene und Orchester mit einem Blick, nicht die kleinste Unregelmäßigkeit konnte ihm entgehen. »Mein linkes Auge ist erste Violin, mein rechtes zweite Violin«, sagte er in gebrochenem Deutsch zu Richard Wagner. Er faszinierte durch sein Auftreten Musiker und Sänger. Allerdings war es keine Kleinigkeit, unter seiner Führung zu probieren und zu studieren. Unzählige Quartett- und Orchester-

<sup>1</sup> Über die Berliner und Dresdener Orchesterstellung siehe weiter unten S. 312f.

<sup>2</sup> Ad. Bernh. Marx, Erinnerungen. Berlin, 1865. I, S. 220f.

<sup>3</sup> Heinr. Dorn, Aus meinem Leben. Berlin, 1870—75. II, S. 126.

<sup>4</sup> Ebenda I, Spontini, S. 34. S. auch Rich. Wagner, Erinnerungen an Spontini.

<sup>5</sup> Heinr. Dorn, a. a. O. I, Spontini, S. 2.

proben wurden zu einer Spontinischen Premiere abgehalten. Jeder Musiker, jeder Solist wurde so lange exerziert, bis alle Partien klappten und die Musiker ihre Stimmen auswendig kannten. Dann kamen Generalproben, letzte und allerletzte Proben, die durch ein »encore« des Dirigenten immer länger hingezogen wurden. Erst wenn die Oper wie am Schnürchen ging, wurde die Aufführung angesetzt. Spontini brauchte dann das Orchester nur anzutippen, das ohne Fehler und Störungen bis zum Schluß spielte. Er konnte am Anfang des Takts auf- oder niederschlagen, er konnte sein mächtiges Szepter nach allen Richtungen bewegen oder überhaupt ruhen lassen, stets waren die Musiker beisammen. Ein Recitativ Spontinis hätte kein anderes Orchester nach seiner Leitung spielen können, als die von ihm »gemaßregelte Königlich Preußische Kapelle«<sup>1</sup>.

Mit welcher Peinlichkeit er studierte, zeigen die »Erinnerungen an Spontini« von Richard Wagner, der über die Forderungen, die Spontini bei der Dresdener Aufführung der »Vestalin« stellte, wahrhaft erschreckt war. Wagner fühlte aber auch, daß hier ein ihm nahestehender Künstler vor dem Orchester stand, der selbst das kleinste Detail bei der Aufführung beachtete, und der die gesamte Regie am Dirigentenpult zu führen verstand. Durch diese Proben kamen Aufführungen zustande, von denen die Zeitgenossen in begeisterten Worten sprechen. Was überhaupt von Nuancen möglich war, wurde von Spontini erreicht: »Forte wie ein Orkan, Piano wie ein Hauch, Crescendo, daß man unwillkürlich die Augen aufriß, Decrescendo von zauberisch ermattender Wirkung, Sforzando um Todte zu erwecken«<sup>2</sup>, und Kammermusikus Hanemann schreibt: »Das . . . Piano, von der ganzen Masse ausgeführt, klang wie das Pianissimo eines Quartetts, und das Forte übertraf den stärksten Donner. Zwischen diesem Piano und diesem Forte bewegten sich Spontinis unübertreffliche Crescendos und Decrescendos<sup>3</sup>.« Auch Berlioz bewunderte diese mit Kompositionseffekten verbundenen Nuancen, er nennt Spontini geradezu den Erfinder des großen, weit angelegten Crescendo<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Heinr. Dorn, a. a. O. I, Spontini. Vgl. auch Marx, a. a. O.

<sup>2</sup> Heinr. Dorn, a. a. O. II, S. 127f.

<sup>3</sup> Paul Bekker, Leben und Schriften des Kammermusikers Moritz Hanemann. Allg. Musik-Zeitung (Lessmann) 1908. 35. Jahrg., S. 859 f.

<sup>4</sup> Berlioz, Abendunterhaltungen im Orchester, Bd. 8, S. 195, 217.

Das Hauptgewicht legte Spontini auf scharfe Unterstreichung der rhythmischen Akzente<sup>1</sup> und völlige Übereinstimmung zwischen Szene und Musik. Nichts entging ihm, was zur Wirkung seiner Opern irgendwie beitragen konnte. Sehr hübsch erzählt Wagner, wie drastisch er bei der Einstudierung der »Vestalin« den Bratschern, die ihre Begleitungsfigur bei der Kantilene Julias im 2. Akt nicht nach seinem Wunsche spielten, mit hohler Grabesstimme zurief: »Ist der Tod in den Bratschen!«, so daß die armen Musiker ganz bleich wurden, und wie er dann beim Triumphmarsch auf der höchsten Übereinstimmung in allen Bewegungen der Statisten bestand. Ebenso drollig ist Hanemanns Bericht von der Generalprobe der »Olympia«, in der der Baritonist Hammermeister als sterbender Antigonos nicht an der von Spontini bezeichneten Stelle der Bühne seinen Geist aushauchte. Spontini gebot Halt und war ganz untröstlich über den Fehler, dann zeigte er mit dem Taktstock über den Souffleurkasten die rechte Stelle und sagte: »Ich biete, sterbe Sie da.« Ein anderes Mal bei der Aufführung des 2. Akts der »Olympia« auf dem Kölner Niederrheinischen Musikfest (1847) machte er einer Sängerin klar, daß die Olympia ein kindlich schüchternes Wesen sei, die der königlichen Erscheinung der Statira gegenüber kaum zu atmen wage. Er stellte sich zu diesem Zweck in Positur, machte sich ganz klein und sagte, den Kopf seitwärts gedreht, ganz unschuldig: »Ich bin ja so ein arme Kind, ich weiß ja nicht, wer meine Mutt ist«; bei einer anderen Solistin, die immer in den Oratorienstil fiel, richtete er sich riesenhaft auf, riß die Augen weit auf und rief: »Sie sein die Frau von dem groß Alexandre, und jetzt sein Sie dem Mörd auf die Spur und verfluch den Cassandre, weil Er is gewees der Mörd<sup>2</sup>.« Solche Worte wirkten bei ihm niemals lächerlich. Er blieb auch nach seiner Verbannung aus Berlin stets der gleiche Souverän. Sein Auge hätte noch immer den »wildesten Paukenschläger« verstummen lassen, »wenn ihn mitten im rasenden Wirbel ein drohender Blick getroffen hätte«. Dorn, der diese Geschichten erzählt, berichtet noch, daß es ihm unvergeßlich bleiben wird, wie Spontini beim »Don Juan« abklopfte und den Solisten auseinandersetzte, daß die Noten bei den Worten: »Deiner Ränke sind zu viel« (Finale, 1. Akt) nicht in Vierteln gesungen werden sollten, die Noten zeigten wohl den bestimmten Ent-

<sup>1</sup> Rich. Wagner, a. a. O.

<sup>2</sup> Heinr. Dorn, a. a. O. I, Spontini, S. 28.

schluß zur Bestrafung des Bösewichts an, aber die abgestoßene Achtelbewegung müßte zugleich die Furcht vor dem übermütigen Feind ausdrücken, eine Bemerkung, die mehr als alle andern den großen Musiker charakterisiert<sup>1</sup>. Sie beweist auch, daß Spontini die Opern anderer Meister nicht so obenhin einstudierte, wie Rellstab behauptet hat. Wenn dieser Kritiker sagt, Spontini habe Mozarts und Glucks Werke barbarisch, unkünstlerisch, ja geradezu lächerlich aufgeführt, so läßt sich diese Kritik nur aus erbittertem Parteifanatismus verstehen<sup>2</sup>. Mendelssohn, dem Spontini nicht sympathisch war, schreibt von einer »Armida«-Aufführung, daß die große Masse trefflicher Musiker sehr gut gespielt habe, wenn er auch der Meinung war, daß Spontini das ganze Orchester »von Grund aus demoralisirt« habe<sup>3</sup>. Das strenge Regiment Spontinis hat gewiß viel böses Blut unter den Musikern hervorgerufen, sein Hochmut viel geschadet, aber die Berliner Oper verdankt ihm doch Aufführungen, wie sie in diesen Jahren nur wenige Bühnen bieten konnten.

Gegen einige Gastdirektionen konnte sich Spontini nur schwer wehren. Spohr stand bei der Berliner Premiere der »Jessonda« am Kapellmeisterpult, und Carl Maria v. Weber leitete die Erstaufführung des »Freischütz«, der mit einem Schlage populär und der aristokratisch-französisierenden Richtung der großen Oper gefährlich wurde. Die Begeisterung für die Deutschromantik Webers war Spontini im höchsten Grade unsympathisch, zumal seine kurz vorher gegebene »Olympia« keinen sonderlichen Erfolg hatte. Spontini hatte seine Oper mit peinlichster Genauigkeit eingeübt und glaubte eine musikalische und szenische Glanzleistung gebracht zu haben. Doch die Webersche Premiere blieb dahinter nicht zurück. Auch Weber hatte tüchtig studiert und mit den Musikern geprobt, nur nicht in dem Kommandoton Spontinis, sondern in freundlich zusprechender Weise<sup>4</sup>. Der Enthusiasmus für den deutschen Kapellmeister brachte denn auch eine von Eifer und Vertrauen geführte Aufführung zu-

<sup>1</sup> Heinr. Dorn, a. a. O. I, Spontini, S. 15f.

<sup>2</sup> Vgl. Ludwig Rellstab, Über mein Verhältniss als Kritiker zu Herrn Spontini, Leipzig 1827, S. 26f., 46, 51f.

<sup>3</sup> Ferd. Hiller, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Briefe und Erinnerungen. Köln 1878, S. 105, und Meister-Briefe (ed. E. Wolff) S. 187.

<sup>4</sup> Spontini soll 42 Proben zur »Olympia« abgehalten haben, Weber zum »Freischütz« 16; vgl. Max Maria v. Webers Weber-Biographie II, S. 304 und 309.

stande, deren Geist ein absolutistisches Regiment nie erreichen konnte.

Weber war als Kapellmeister der geborene Organisator, ein arbeitsfroher, neuerungsfreudiger Dirigent, der überall mit dem Schlendrian des alten Opernbetriebs aufräumte. Schon in seinen Breslauer Kapellmeisterjahren war er als Reformator tätig. Er sorgte für ein gutes, zuverlässiges Personal, ließ neue Kräfte engagieren und erwirkte den Orchestermusikern, die früher auf Nebenverdienst angewiesen waren, ein größeres Gehalt. Das Orchester stellte er nach neuen Gesichtspunkten auf. Die rechte Flanke bildeten erste Violinen, Oboen und Hörner, Kontrabaß und Cello, die linke zweite Violinen, Klarinetten und Fagotte, neben diese kamen die Bratschen; Trompeten und Pauken standen hinter den Bratschen. Den Musikern und den maßgebenden Breslauer Kreisen gefiel diese Anordnung sehr wenig. Man war gewohnt, daß die Bläser vorn am Orchester postiert wurden und die Saiteninstrumente weiter zurück, also in ähnlicher Manier wie im Berliner Orchester unter Reichardt<sup>1</sup>. Trotz der Angriffe, die Webers Reform hervorrief, hielt er an seiner Disposition fest und reformierte unbekümmert weiter. Er veranstaltete Sängersproben, dann Proben mit Quartett und schließlich ganze Darstellungs- und einige Generalproben, die man in solchem Umfang in Breslau nie angesetzt hatte. Mit gleicher Energie betrieb er die Organisation der Prager Oper. Er arbeitete ein Regulativ für den Orchesterdienst aus, eine Ordnung für die Tätigkeit des Bühnenpersonals und entwarf genaue Szenarien, die sich bis ins kleinste erstreckten. Neue Mitglieder wurden angestellt, unbrauchbare Kräfte abgestoßen, ein Opernchor organisiert und geschult. Auch hier brachte Weber seine Methode der Opernproben durch. Von jeder neuen Oper wurden drei Vorproben, eine Leseprobe, eine Quartett- und Dialogprobe, eine Korrekturprobe, eine Setzprobe und eine vollständige Generalprobe abgehalten. Dabei überwachte er noch Dekorationen, Kostüme und Tanzarrangements. Er war, wie Spontini, Dirigent und Regisseur in einer Person.

In Prag erprobte Weber auch das von Reichardt und Forkel angeregte Mittel, das Publikum durch Programmeinführungen, durch kleine historische und ästhetische Analysen, die vor der

---

<sup>1</sup> Die folgende Darstellung beruht, wenn nichts anderes angegeben wird, auf Max Maria v. Webers Weber-Biographie.

Aufführung veröffentlicht wurden, auf die Vorstellung vorzubereiten. So erreichte er, daß alle bedeutenden Werke auf dem Repertoire standen, von dem »Don Juan« an bis zum »Faust« von Spohr und zum »Fidelio«, an dem beinahe vier Wochen geprobt wurde.

In Dresden, einem Hauptplatz der Italiener, lagen für ihn die Verhältnisse besonders ungünstig. Vom Hofe wurden die Italiener noch im alten Ansehen gehalten, und der Ruf zur Gründung der deutschen Oper entsprach mehr einer Forderung des Volkes als dem Wunsche des höfischen Geschmacks. Aber Weber ging auch hier mit Energie und Schaffenskraft rasch ans Werk. Seine erprobten Mittel, zunächst die Öffentlichkeit für die deutsche Sache zu interessieren und die internen Dienstangelegenheiten der Angestellten zu regeln, bewährten sich auch hier. Er veröffentlichte den berühmten Aufsatz: »An die kunstliebenden Bewohner Dresdens«, der die Aufgabe der deutschen Oper aufstellte, und entwarf eine tabellarische Aufstellung über das notwendigste Personal seines Unternehmens.

Weber ging der Ruf eines Organisators voraus. Aber eine solche Energie, wie er sie in seinem Regiment entfaltete, hatte man in Dresden nicht erwartet. Schon sein erstes Erscheinen vor dem Orchester, das er mit einer gepanzerten Ansprache einleitete, dann seine Reglements und die musikalisch-kritischen Einführungen in die aufzuführenden Werke gaben viel Stoff zum Hin- und Herreden, auch zu mancherlei Intrigen der Italiener.

Zu Webers Reformen gehörte auch die Einführung des Taktstocks. Bis zu dieser Zeit hatte man an der Klavierdirektion festgehalten, die für die italienische Oper die natürlichste Leitung war. Weber griff als Dirigent der deutschen Oper zu seiner schon in Prag erprobten Taktstockdirektion, an die sich die Musiker bald gewöhnten. Mehr Widerstand fand er beim Einstudieren der Sänger, die bei ihrer alten Manier, Verzierungen zu improvisieren, bleiben wollten. Weber ging dagegen unerbittlich vor und erreichte es, daß wenigstens unter seiner Direktion alle Melodieveränderungen fortfielen. In den Proben hatte er »Ohren und Augen überall, jede falsche Note des am entferntesten sitzenden Instruments rügte ein rascher Blick, unermüdlich stieg er aus dem Orchester auf die Bühne und von dieser ins Orchester, schob Sänger und Statisten zurecht, bezeichnete den Ort der Versetzstücke, führte allein und vollständig, um dem Regisseur Hellwig die Form seiner Anschauung zu zeigen, Regie

und Musik und war so präzise in seinen Befehlen, daß an kein Zögern gedacht werden konnte<sup>1</sup>.

Weber legte den Schwerpunkt seiner Direktion auf die Einheitlichkeit und die dramatische Kraft der Aufführung und auf das Zusammenwirken aller Künste. Der Deutsche »will ein Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden«, schreibt er an den Theaterdirektor Liebich in Prag<sup>2</sup>. »Die Aufstellung eines schönen Ensembles« ist die erste Notwendigkeit einer Opernbühne, nichts ist Nebensache. Ähnlich lautet sein Dresdener Programm: »Hat eine Kunstdarstellung es erreicht, in ihrem Erscheinen nichts Störendes mitgebracht zu haben, so hat sie schon etwas Verdienstliches, das Gefühl der Einheit, bewirkt<sup>3</sup>.« Auf diese Anschauung vom Wesen der Operndirektion, die in Webers Schriften häufiger wiederkehrt und auch als leitendes Prinzip in seiner Opernkritik auftritt<sup>4</sup>, gehen alle seine dramatischen Reformen zurück. Musik, Szene und Regie sind Teile des Musikdramas, deren Vereinigung zu einem Gesamtkunstwerk und deren Ineinandergreifen erst eine geschlossene Aufführung schafft. Für Weber ist das dramatische Moment der Kernpunkt des Opernstudiums. Nur wenn vom Darsteller der Ausdruck lebenswahr getroffen wird, ist nach seinen Worten ein Nachgeben im Tempo möglich. Alle Passagen und Rouladen sind nicht ihrer selbst willen geschrieben, sondern allein aus dramatischen Rücksichten. »Wer . . . die letzten Passagen in der Arie der Eglantine nicht mit loderndem Feuer vortragen kann, vereinfache sich lieber diese Stelle, als daß die Leidenschaftlichkeit des ganzen Musikstücks erkaltet werde. Wer die racheschnaubende Arie der Elvira im ‚Opferfest‘ (von Peter v. Winter) nicht auch ebenso singen kann, wird dem Werke weniger schaden, wenn er sie wegläßt, als wenn er sie gleich einem ruhigen Solfeggio dem Hörer giebt<sup>5</sup>.« Die Aufgabe des Dirigenten ist, Gesang und Instrumente so zu verbinden, daß die Wahrheit des Ausdrucks aus der Vereinigung beider resultiert, denn ihrer Natur nach stehen beide im Gegensatz zueinander, vokale Musik artikuliert und bedingt ein »Wogen im Takte«, instrumentale gliedert die Musik in scharfe Abschnitte. Erst die modifizierte

<sup>1</sup> Max Maria v. Weber, a. a. O. II, S. 59f.

<sup>2</sup> Sämtl. Schriften von C. Maria v. Weber, Krit. Ausgabe v. Georg Kaiser. Schuster und Loeffler, Berlin/Leipzig, S. 45.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 277.

<sup>4</sup> Vgl. Einführung in Cherubinis »Lodoiska«, a. a. O. S. 297f.

<sup>5</sup> Ges. Schriften, S. 224.

Tempoführung verleiht dem Stück das musikalisch dramatische Leben, denn es gibt »kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es gibt kein Presto, das nicht ebenso im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte, um nicht durch Uebereifer die Mittel zum Ausdruck zu benehmen«<sup>1</sup>. »Das Vorwärtsgehen im Tempo, ebenso wie das Zurückhalten, darf nie das Gefühl des Rückenden, Stoßweisen oder Gewaltigen erzeugen«, wie Weber sagt. »Es kann . . . in musikalisch-poetischer Bedeutung nur perioden- und phrasenweise geschehen, bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdruckes.« So müssen in einem Duett zwei kontrastierende Charaktere auch verschieden gesungen werden. Das Duett zwischen Licinius und Oberpriester in der »Vestalin« (III. Akt, Nr. 4) muß nach Webers Worten durch ruhige Führung der Partie des Priesters und durch fortreißende Gewalt in den Reden des Lucinius lebendig gemacht werden. Dadurch werden erst die Charaktere anschaulich. Für diese dramatische Gestaltung gibt es in der Musik keine Bezeichnungen. Sie liegen allein im menschlichen Herzen. Wo sie fehlen, kann kein Metronom, keine Regeltabelle helfen<sup>2</sup>. Das sind Worte, die uns von Mattheson, Junker und Türk her vertraut sind, wenn sie auch Weber nicht in die Form der alten Ästhetik kleidet. Er spricht von den Leidenschaften des Musikstücks, von der musikalisch-poetischen Bedeutung einzelner Phrasen und Perioden und meint im Grunde genommen das gleiche wie die alten Musiker: die Direktion muß den in der Musik ausgedrückten Affekten entsprechen und danach modifiziert werden, ein Grundsatz, der durch Richard Wagners Schriften Allgemeingut unserer Musiker geworden ist.

Als Dirigent war Weber ein Kapellmeister im Wagnerschen Sinne. Der dramatische Gehalt der Oper und das Zusammenwirken von Musik, Szene und Regie bestimmten seine Direktion. Wagner erzählt, daß ein alter Musiker bei seiner Einstudierung der »Freischütz«-Ouverture sagte: »So hat es Weber auch genommen, ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig«<sup>3</sup>. Wenn hier wirklich eine Ähnlichkeit mit der Weberschen Auffassung vor-

<sup>1</sup> Weber, »Metronomische Bezeichnungen zur Oper ‚Euryanthe‘ nebst einigen allgemeinen Bemerkungen über die Behandlung der Zeitmaße«. Ges. Schrift. S. 224f.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 225.

<sup>3</sup> Wagner, Über das Dirigieren.



gelegen hat, was nach Webers und Wagners Schriften nicht zu bezweifeln ist, so bleibt es verwunderlich, daß Wagner gerade diese Seite des Weberschen Wirkens in seinem Aufsatz: »Über das Dirigiren« übergeht. Dafür hat er an der gleichen Stelle desto kräftiger die Mendelssohnsche Richtung vorgenommen und dabei Wahrheit und Dichtung zu einem Ganzen so geeint, daß es sich vielleicht lohnen wird, die Wagnerschen Ausführungen nachzuprüfen.

Man kann sich kaum einen größeren Gegensatz vorstellen, als die Dirigenten Weber und Mendelssohn. Dort der geborene Bühnenkapellmeister, der sein Werk und seine Ideen mit eiserner Energie durchführt, hier ein vornehmer, zurückhaltender, in Konzert-, Kirchen- und Kammermusik aufgewachsener Musiker, der die ganze Zeit seines Lebens in klassischen Bahnen bleibt und seine Haupterfolge im Konzertsaal erzielt. In Mendelssohn begegnet ein eigener Künstlerkopf, ein philologisch und historisch gleich geschulter Dirigent, der den Renaissancegedanken durch die Aufführung der Matthäus-Passion mit einem Schlage den Gebildeten verständlich macht, ein vielseitig gebildeter Künstler, dessen Gerechtigkeit allen Andersdenkenden gegenüber, dessen Eintreten für alles Wahre und Edle der Kunst von allen, die nicht zur Partei gehörten, anerkannt wurde. Er steht mit seinem Streben, den Musikern eine größere geistige Bildung zu vermitteln, als erster in der Reihe der neueren Musiker. Ihm verdanken wir, daß sich der deutsche Musikerstand auf die jetzige Höhe der Bildung erhob.

Mendelssohn wuchs im Orchester auf, er konnte in den Sonntagsmusiken des elterlichen Hauses schon früh Charakter und Eigenart der Instrumente kennen lernen und sich die gesamte Orchesterpraxis aneignen. Schon bei der Aufführung der Matthäus-Passion zeigte er sich als Dirigent, der das Technische des Kapellmeisteramts vollkommen beherrschte. Mendelssohn nahm in den Proben zunächst die Stücke gruppenweise vor, übte »mit unerbittlicher Genauigkeit« und erklärte und berichtete mit kurzen, prägnanten Worten. Oft mußte er in den Proben mit der linken Hand auf dem Klavier begleiten und mit der rechten dirigieren. Als dann das zum Teil aus Dilettanten bestehende Orchester hinzukam, stellte er das Klavier zwischen beide Chöre, so daß er Orchester und zweiten Chor vor sich, den ersten hinter sich hatte. Devrient erzählt, Mendelssohn habe diese Situation beherrscht, »als ob er schon zehn Musikfeste diri-

giert hätte<sup>1</sup>. Mit den Konzertreisen wuchs Mendelssohns Ruhm als Dirigent. In London, wo er im Jahre 1829 zum ersten Male konzertierte, kamen die Direktoren nach der Probe ans Orchester, um ihm zu gratulieren, Mendelssohn mußte herunter und im Orchester »an 200 verschiedene Hände schütteln«<sup>2</sup>. Er dirigierte mit einem Taktstock, den er sich in London hatte machen lassen. »Der Riemer dachte, ich sei ein Aldermann und wollte durchaus eine Krone darauf befestigen«, schreibt er<sup>3</sup>. Aus allen seinen Reiseberichten und Konzertbeschreibungen sieht man die harmonische Natur, die Frische und Freudigkeit seines Musizierens, das ihm überall Freunde und Anhänger verschaffte. Ob er in München dirigierte, wo im Orchester »die forte kraechten«<sup>4</sup>, oder ob er in Düsseldorf den »Israel in Ägypten« von Grund auf einstudierte, stets weckten sein Eifer, seine Freundlichkeit und sein außergewöhnliches Dirigiertalent eine wahre Begeisterung. Das Düsseldorfer Musikfest glich einem Triumph auf seine ganze bisherige Wirksamkeit. Der Düsseldorfer Magistrat setzte es bald durch, daß Mendelssohn die für ihn geschaffene Stelle eines städtischen Musikdirektors annahm. Das Konzertieren machte ihm aber in Düsseldorf leidlich Mühe. Seine Aufführungen schlugen nicht ein. Ebenso wenig die Mustervorstellungen, die er mit Immermann gemeinsam inszenierte. Der Skandal, der bei der ersten »Don Juan«-Aufführung ins Werk gesetzt wurde, die Ärgeren, die er später als musikalischer Intendant des neuen Stadttheaters durchkostete, führten bald dazu, daß er sich vom Theater zurückzog und nur noch die vorgeschriebenen Konzerte leitete, bis er nach Leipzig als Direktor des Gewandhausorchesters berufen wurde, ein Posten, den er nur unter der Bedingung annahm, daß kein anderer durch ihn verdrängt würde<sup>5</sup>. Mendelssohn hatte sich in Düsseldorf nie recht wohl gefühlt. Orchester und Oper waren mittelmäßig. An Hiller schreibt er einmal: »Ich versichere Dich, wenn man niederschlägt, und alle fangen einzeln an, aber keiner recht tüchtig, und beim piano hört man, wie die Flöte zu hoch stimmt, und Triolen kann kein Düsseldorfer deutlich spielen,

<sup>1</sup> Ed. Devrient, Meine Erinnerungen an Fel. Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich. 3. Aufl., S. 57/58.

<sup>2</sup> S. H e n s e l, Die Familie Mendelssohn I, S. 226.

<sup>3</sup> Ebenda S. 225.

<sup>4</sup> Reisebriefe von Fel. Mendelssohn. Leipzig 1861, I, S. 282.

<sup>5</sup> S. Mendelssohns Brief an Conrad Schleinitz vom 26. Januar 1835, abgedruckt in D ö r f f e l s Gesch. der Gewandhauskonzerte, S. 84.

sondern er macht ein Achtel und zwei Sechzehntel, und jedes Allegro hört noch einmal so schnell auf, als es anfängt, und die Hobe spielt E in C-moll, und alle Saiten-Instrumente werden unter den Rücken im Regen getragen, im Sonnenschein bloß — wenn Du mich einmal dies Orchester dirigiren hörtest, Dich brächten vier Pferde nicht zum zweiten Male hin<sup>1</sup>.« Und über das Theater klagt er seinem Freund Klingemann: »Das Theater . . . geht so so, es ist und bleibt mittelmäßig, und ob's ein bischen drüber, ein bischen drunter ist, ist keine Woche solcher Arbeit wert. Das Plaisir zu regieren empfinde ich nicht, . . . mit Immermann vertrage ich mich nicht, die Mittelmäßigkeit preisen tu ich nicht<sup>2</sup>.« Daß er unter diesen Zuständen viel zu leiden hatte und mit Freuden nach Leipzig ging, kann man sich leicht denken. Er besaß kein organisatorisches Talent. Engagieren neuer Kräfte, Gehaltssätze regeln, Statuten und neue Organisationen entwerfen, was man von ihm in Düsseldorf und Berlin verlangte, war ihm verhaßt, seiner ganzen Anlage zuwider. Er konnte erst da neuordnend eingreifen, wo gesicherte Grundlagen wie in Leipzig gegeben waren. Die Leipziger Vereine, Thomaner- und Paulinerchor, Singakademie und Ossianverein, dazu eine Menge guter Musiker und Dilettanten und ein Orchester, das von Hiller und Schicht, später von Christian Schulz und August Pohlenz geschult wurde, mit dem tüchtigen Matthäi am ersten Pult, und die Tradition, an der das Musikleben seit den ältesten Zeiten ein kräftiges Rückgrat hatte — das waren Faktoren, die den berühmten Konzert- und Musikfestdirigenten anziehen mußten. Er schreibt auch gleich nach den ersten Proben, daß in Leipzig eine ruhige, ordentliche Geschäftsstellung herrsche, daß die Musiker seinen Anforderungen mit größter Aufmerksamkeit und Liebe entgegenkämen. Einige Mängel seien noch im Personal, die sich mit der Zeit wohl noch abstellen ließen<sup>3</sup>. Das erste Konzert Mendelssohns, am 4. Oktober 1835, bedeutete für Leipzig den Beginn einer neuen Epoche. Es brachte Mendelssohns »Meeresstille und glückliche Fahrt«, Weber, Spohr, Cherubini und als Hauptwerk Beethovens B-dur-Sinfonie, ein Lieblingsstück Mendelssohns. Die Aufführungen der klassi-

<sup>1</sup> Ferd. Hiller. Fel. Mendelssohn, Briefe u. Erinnerungen, 2. Aufl., 1878, S. 39.

<sup>2</sup> Karl Klingemann, Mendelssohns Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann, Essen 1909, S. 154.

<sup>3</sup> Brief vom 6. Oktober 1835, Reisebriefe II, S. 101f. (Briefe aus den Jahren 1833—1847).

schen Sinfonien waren schon unter Matthäi, der als Violindirektor fungierte, berühmt gewesen, aber die Präzision, die Mendelssohn erreichte, hatten die Musiker früher nicht gekannt. Schumann schreibt unter dem frischen Eindruck der Aufführung, daß es eine Lust war, zu sehen, wie Mendelssohn die Geisteswindungen der Kompositionen vom Feinsten bis zum Stärksten mit dem Auge vorausnuancierte und als Seligster voranschwamm dem allgemeinen. Mendelssohn selbst hatte an der Aufführung allerdings einiges auszusetzen, die Musiker wollten das Allegro zur »Meeresstille« verschleppen, da sie ein langsames Tempo gewohnt waren, und auch die Solostücke gingen im Orchester nicht gerade gut, »es wackelte manchmal«. Die Sinfonie »klappte« aber »ganz herrlich«. »Es war... eine Aufmerksamkeit und Spannung im ganzen Orchester, wie ich sie nie größer gesehen, sie paßten auf, wie die — Schießvögel!.« Im Laufe der Jahre schwanden alle Unebenheiten im Ensemble, das Orchester spielte mit einer Virtuosität, daß Musiker und Solisten von weit herkamen, um sich im Rahmen der Gewandhauskonzerte hören zu lassen oder aber ihre Werke von Leipzig aus bekannt zu machen. Die Klassiker Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini gaben den Grundton der Konzerte. Daneben wurden viele neue Werke von Schumann, Schubert, Burgmüller, Hiller, Kalliwoda, Lachner u. a. aufgeführt<sup>2</sup>. Mendelssohn brachte alles, was ihm von den massenhaft eingesandten Kompositionen tauglich erschien, und sorgte dafür, daß die solistische Mitwirkung in jener Vielseitigkeit vor sich ging, wie sie die Zeit liebte. Konzerte für Klavier, Geige, Cello, Flöte, Horn, Klarinette, Fagott, Posaune, Glasharmonika standen neben Lieder-, Kammermusik- und Opernfragmentaufführungen. Selbst Konzerte mit historischem Programm wurden gegeben — kurz, Mendelssohn bot ein Programm, das auf Publikum und Kritik bildend wirkte, und dessen Vielseitigkeit bis in unsere Zeit hinein ein unerreichtes Vorbild geblieben ist.

Mendelssohn stand seinem Orchester nicht wie der Napoleonide Spontini gegenüber. Freundlichkeit und Güte, Herzlichkeit und vorbildliche Pflichttreue schufen ein inniges Band zwischen Dirigenten und Musiker. Alle sahen ihre Ehre darin, dem verehrten Dirigenten alle Wünsche und Forderungen zu erfüllen.

<sup>1</sup> W. A. L a m p a d i u s, Felix Mendelssohn, Leipzig 1886. S. 208.

<sup>2</sup> Vgl. die Programmaufstellungen in Dörffels Gesch. der Gewandhauskonzerte.

Ein treuer Helfer war Mendelssohns Jugendfreund<sup>1</sup> Ferdinand David, ein geschickter Komponist, geschmackvoller Solist und ausgezeichnete Konzertmeister. »Seine Violine allein ist zehn andere gute werth«, schreibt Mendelssohn<sup>1</sup>. Beim Anführen des Streichquartetts folgte er allen Anordnungen Mendelssohns ohne Widerrede und zeigte seine Selbständigkeit nur im Angeben von Strichmanieren und Fingersätzen. Gegen andere Dirigenten konnte er aber, wie Wasielewski erzählt<sup>2</sup>, geradezu unbotmäßig werden, er setzte dann sein eigenes Tempo durch, »wobei er seinen großen Mund bedrohlich in die Breite zog und fulminanten Blicks drauflos strich«, so daß das Ensemble unsicher wurde. Bei den Kollegen stand David in großer Achtung, wenn sie ihn auch nicht gerade verehrten. Mendelssohn schätzte sein Talent sehr hoch, er schrieb seinem »Principe« ganz offen, daß er sich keinen zweiten Musiker denken könnte, mit dem er so einig wäre in der Kunst, an dessen Tun und Treiben er solch innige Freude haben könnte als an dem seinen<sup>3</sup>. David mußte Mendelssohn auch bei seiner Abwesenheit als Dirigent vertreten, was ihm zuweilen viel Schwierigkeiten machte. »Ein Uebelstand bleibt aber doch mit dem Dirigiren und dem Vorgeigen zugleich«, schreibt er, »die neueren und neuesten Componisten verlangen doch durchgehends einen Dirigenten, der mit dem Spielen selbst nichts zu schaffen hat. Bei den wichtigsten Stellen muß ich immer dirigiren, und da ists wieder am Nöthigsten, daß ich mit geige<sup>4</sup>.« Die Musiker hatten sich auch in Leipzig schnell an die Taktstockdirektion gewöhnt.

Im Laufe der Jahre kam es unter den Musikern, von denen uns der Paukist Pfundt, der Posaunist Queisser, dann Klengel und Flöten-Grenser u. a. durch die hübschen Briefe Mendelssohns und Davids vertraut sind, zu einer beinahe einzig dastehenden Anhänglichkeit an Mendelssohn, die ihren schönsten Ausdruck in den Briefen Mendelssohns und in dem herzlichen Schreiben des gesamten Orchesters an seinen Dirigenten gefunden hat<sup>5</sup>. Mendelssohn stand nicht nur seinen Musikern, sondern auch

<sup>1</sup> Mendelssohn an Ign. Moscheles am 30. Nov. 1839. (Meister-Briefe, ed. Ernst Wolff, S. 77).

<sup>2</sup> Wasielewski, Aus sieben Jahren, S. 67.

<sup>3</sup> Jul. Eckardt, Ferd. David und die Familie Mendelssohn, Leipzig 1888, S. 93.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 149.

<sup>5</sup> Jul. Eckardt, a. a. O. S. 141.

Solisten und Komponisten, die seine Hilfe in Anspruch nahmen, mit Rat und Tat zur Seite. Die Lisztschen Konzerte brachte er durch seine liebenswürdige Bereitschaft zum Gelingen, und bei den Berlioz-Konzerten begütigte und »vertuschte« er, so daß Berlioz, der über das Orchester und seinen Dirigenten in den Memoiren begeistert schreibt, schnell befreundet war und beide ihre Taktstöcke »wie die alten Krieger ihre Rüstungen« tauschten. Mendelssohns »nettes, leichtes, mit weißem Leder überzogenes Fischbeinstöckchen« erhielt Berlioz, Mendelssohn bekam von Berlioz einen »unbehauenen, mit der Rinde versehenen, ungeheuren Lindenknüppel«<sup>1</sup>.

Mendelssohns Direktion ist von Zeitgenossen häufig geschildert worden. »Die feine und anspruchslose Weise«, sagt Devrient<sup>2</sup> von der Aufführung der Matthäus-Passion, »in welcher er durch Miene, Kopf- und Handbewegung an die verabredeten Schattierungen des Vortrages erinnerte und ihn so mit leiser Gewalt beherrschte; die gelassene Sicherheit, mit welcher er bei Generalproben und Aufführung, sobald größere Stücke von gleichmäßiger Bewegung ganz im Zuge waren, kaum merklich nickend, als wollte er sagen: ‚Nun geht es gut und ohne mich‘, den Taktstock sinken ließ und mit der verklärten Miene zuhörte, die ihn beim Musizieren seltsam verschönte, . . . bis er wieder vorausempfand, daß es nöthig sei, den Taktstock zu gebrauchen — alles das war so bewunderungs- als liebenswürdig.« Auch Ferdinand Hiller beschreibt sein leicht-elegantes, vornehm-gewinnendes Auftreten. »Wenn ich von dem Einflusse des genialen Leiters auf die Zuhörer spreche«, sagt er<sup>3</sup>, »so muß man nicht glauben, daß derselbe die Aufmerksamkeit der Letzteren auf sein Gebahren am Dirigentenpulte irgendwie herausgefordert. Seine Bewegungen waren kurz, bestimmt; meistentheils, da er mit der rechten Seite dem Orchester zustand, kaum sichtbar. Ein dem Konzertmeister zugeworfener Blick, ein kleiner Wink nach der einen oder anderen Seite genügte. Es war die Theilnahme an der Sache, die an der Theilnahme erstarkte, welche ihr ein so außerordentlicher Mensch entgegengrug.« Ebenso charakterisiert ihn Lampadius<sup>4</sup>: »Anfangs, wenn er an das Dirigentenpult trat, ruhte auf seinem Gesicht jedesmal ein feierlicher Ernst. Man sah, daß ihm der Tem-

<sup>1</sup> Hensel, a. a. O. III, S. 2.

<sup>2</sup> A. a. O. S. 58.

<sup>3</sup> Ferd. Hiller, a. a. O. S. 134.

<sup>4</sup> A. a. O. S. 372f.

peldienst der Kunst etwas Heiliges war. So wie er aber den ersten Tact angegeben hatte, kam dann ein eigenes Leben in die feinen, schönen Züge. Sein edles Mienenspiel begleitete die ganze Musik, und man konnte die kommenden Effekte oft zum voraus darin lesen. Die Forti's und Crescendi's begleitete er mit einem eigenen energischen Ausdruck des Gesichts und mit lebhaften Schwingungen, während er bei den Decrescendi's und Piani's oft beide Hände beschwichtigend aufhob und langsam wieder sinken ließ. Den entfernteren Musikern winkte er, wenn sie anfangen sollten, und markierte es auch oft durch eine sehr charakteristische Handbewegung, wenn ihre Pause kam, als wollte er sagen: ‚weg damit<sup>1</sup>.«

Mendelssohn ließ beim Studium zunächst das Stück glatt durchspielen, nahm dann einzelne Stellen besonders vor und studierte so lange, bis alles glatt ging. Seine Bemerkungen und seine Ausstellungen gab er meist im freundlichen Ton. Die Worte, die da zitiert werden, sind kurz, mitunter ironisch, aber niemals grob oder beleidigend<sup>2</sup>. In Leipzig hat sich wohl niemand über ihn beschweren können. Dagegen schreibt Mendelssohn aus Berlin, daß die Kapelle mit ihm habe »Schindluder spielen« wollen und er unangenehm grob werden mußte. Er nahm sechs Musiker in Strafe. Sie hielten ihn dann für Spontini, und keiner muckte mehr<sup>3</sup>. Solch Regiment war ihm aber im innersten Herzen zuwider. Er liebte mehr ein freundliches, williges Zusammenarbeiten als eine militärische Disziplin.

Will man die Eigenart der Mendelssohnschen Direktion näher entwickeln, so lassen sich für seinen Vortragsstil nur wenig Vorbilder angeben. Zelter konnte ihm wohl die Grundzüge der älteren Musikpraxis vermitteln, aber nicht den Weg vorzeichnen, der zum Verständnis der Klassiker führte. Hier mußten Mendelssohns musikalische Anlage, seine Erziehung und das Musikleben der Tage weiterhelfen. Daß es in Berlin zu Mendelssohns Jugendzeit um die Musik nicht schlecht bestellt war, haben wir aus den Charakteristiken Anselm Webers und Spontinis gesehen. Mendelssohn hörte in den Mörserschen Konzerten die neuesten Beethovenschen Sinfonien, unter Spontini Teile der Beethovenschen

<sup>1</sup> Vgl. auch die Beschreibungen der Mendelssohnschen Direktion bei Wasielewski, Aus siebzig Jahren, S. 59, den Brief Rebeckas an Cécilie bei Hensel, a. a. O. II, S. 43, die Charakteristik in Dörffels Gesch. der Gewandhauskonzerte, S. 85 u. a.

<sup>2</sup> Vgl. Lampadius, a. a. O. S. 373.

<sup>3</sup> Eckardt, a. a. O. S. 156.

und Bachschen Messe. Auf seinen Reisen, namentlich in Paris und London, lernte er dann Musik und Musiker seiner Zeit kennen, deren Vortrag auf seine Kunstanschauung wohl den größten Einfluß geübt hat. Auch die Habeneckschen Konzerte hat Mendelssohn besucht und bewundert<sup>1</sup>, wenn sie auch auf ihn nicht so bestimmend gewirkt haben wie auf Richard Wagner.

Als Interpret der Klassiker hat Mendelssohn einen eigenen Stil geschaffen. Was er in Leipzig brachte, war eigenes Kunst-erleben, eigenes Denken und Fühlen. Hier erfüllte sich zum ersten Male das Ideal klassischer Instrumentalkonzerte. Nicht allein durch die rein technischen Leistungen der Musiker, sondern durch den Geist und die Individualität des Dirigenten. Die Sinfonien, die für ein Orchester, das nicht nur aus Virtuosen bestand, glänzend gingen, erhielten ihre Hauptwirkung gerade durch den persönlichen und eigenartigen Vortrag des Dirigenten. Lampadius, der Mendelssohns Konzerte besuchte, sagt, daß die Aufführungen von Werken Mozarts und Haydns durch die geistreiche Auffassung Mendelssohns ein ganz neues Gesicht erhielten. Er verstand es, durch »ein hin und wieder etwas beschleunigtes Tempo und durch die feinste Nuancierung mittelst Piano, Crescendo und Decrescendo« die Werke bei aller Pietät doch »mit dem Geschmack der Gegenwart auf das sinnigste« auszusöhnen<sup>2</sup>. Schumann nennt seine Aufführungen treffliche Leistungen<sup>3</sup>. Man nahm Mendelssohns Interpretation überhaupt als Autoritätsausspruch hin, freute sich über Einzelheiten, wie das Hervorkehren des d der Baßposaune im Scherzo der neunten Sinfonie, dem Schumann »eine erstaunliche Wirkung« zuspricht<sup>4</sup>, und schrieb meist nur, daß dies oder jenes Stück hinreißend vorgetragen wurde, oder daß es Mendelssohn »mit der Kraft« dirigiere, »die ihm eigen ist, und mit der Liebe, die ihm das allseitige Entgegenkommen einflößen muß«<sup>5</sup>.

Charakteristisch ist für Mendelssohns Direktion die Vorliebe für schnelle Tempi. Schleppen und behäbige Zeitmaße konnte er nicht mit anhören. Im Unterricht pflegte er aufs strengste auf die richtige Taktbewegung zu halten und seine Schüler mit

<sup>1</sup> Vgl. Hensel, a. a. O. I, S. 335f.; Eckardt, a. a. O. S. 46.

<sup>2</sup> Lampadius, a. a. O. S. 214.

<sup>3</sup> Ges. Schriften über Musik und Musiker, Ausgabe 1854, III, S. 49.

<sup>4</sup> Ebenda IV, S. 98. Partitur Breitkopf & Härtel (Ges.-Ausg.), S. 102.

Takt 11.

<sup>5</sup> Schumann, Ges. Schriften II, S. 203/4.



den Worten: »nur flott, frisch, immer vorwärts!« anzuspornen<sup>1</sup>. Den Sängerinnen gab er zur Devise: »Singen Sie nie ein Lied so, daß man dabei einschlafen kann, auch selbst ein Wiegenlied nicht!<sup>2</sup>« Sein Orchester gewöhnte er gleich beim ersten Konzert an schnellere Zeitmaße, und in den Proben begleiteten alle Schwan- kungen die Worte: »Tempo, Tempo, meine Herrn!<sup>3</sup>« Die Ou- vertüren und schnellen Sinfoniesätze mußten durchweg flott und frisch gespielt werden. Schumann war mit diesem »leiden- schaftlichen Treiben« einverstanden. Wer wollte entscheiden, schreibt er einmal, ob diese Zeitmaße »unter Voraussetzung eines makellosen Vortrags« nicht Beethoven gerade recht ge- wesen?<sup>4</sup> In seiner Besprechung des ersten Mendelssohnschen Konzerts war ihm sogar das Scherzo der B-dur-Sinfonie von Beethoven noch zu langsam. »Du weißt, wie wenig ich die Streite über Temponahme leiden mag«, heißt es da<sup>5</sup>, »und wie für mich das innere Maß der Bewegung allein unterscheidet. So klingt das schnellere Allegro eines Kalten immer träger als das lang- samere eines Sanguinischen. Beim Orchester kommen aber auch die Massen in Anschlag: rohere, dichtere vermögen dem Einzelnen, wie dem Ganzen mehr Nachdruck und Bedeutung zu geben; bei kleineren, feineren hingegen, wie unserm Firlenzer, muß man dem Mangel an Resonanz durch treibende Tempos zu Hülfe kommen. Mit einem Worte, das Scherzo der Symphonie schien mir zu lang- sam; man merkte das auch recht deutlich dem Orchester an der Unruhe an, mit der es ruhig sein wollte.« Damit stellt sich Schu- mann im Prinzip auf die Seite Mendelssohns, wenn ihm auch dessen Tempi, z. B. beim ersten Satz der neunten Sinfonie, zuweilen zu lebhaft schienen<sup>6</sup>. Wagner hat Mendelssohn nur ein- mal in einer Probe zur achten Sinfonie dirigieren sehen. Er bemerkte, daß hin und wieder ein Detail, wie es Mendelssohn gerade paßte, herausgegriffen wurde, was so schön klang, daß Wagner gern gewünscht hätte, alle Stellen wären mit gleicher Sorgfalt ausgeführt worden. Sonst »floß diese so unvergleichlich heitere Symphonie außerordentlich glatt und unterhaltend da-

<sup>1</sup> Hans v. Bülow's Ausgewählte Schriften, 2. Aufl., 1914, II, S. 209.

<sup>2</sup> Lampadius, a. a. O. S. 373/4.

<sup>3</sup> Wasielewski, Aus siebenzig Jahren, S. 60.

<sup>4</sup> A. a. O. II, S. 214f.

<sup>5</sup> A. a. O. I, S. 194.

<sup>6</sup> Wagner, Über das Dirigieren. Vgl. Schumann's Ges. Schriften II, S. 214.

hin«<sup>1</sup>. Mendelssohn soll auch Wagner gegenüber die Meinung vertreten haben, daß jedes zu langsame Tempo schade, er empfehle, lieber etwas zu schnell zu nehmen, damit könne man über Schwächen des Ensembles am besten hinwegtäuschen. Eine Bestätigung dieser Mendelssohnsehen Maxime will Wagner in London bei den Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft gefunden haben. Die Instrumentalmusik, die, wie Wagner meint, noch nach Mendelssohnseher Tradition gespielt wurde, »floß . . . wie das Wasser aus einem Stadtbrunnen; an ein Aufhalten war gar nicht zu denken, und jedes Allegro endete als unläugbares Presto«. Erst bei dem Wagnerschen Studium deckten sich die Schäden des Vortrags auf. Ebenso verstand Mendelssohn, als er mit Wagner einer Aufführung der achten Sinfonie beiwohnte, nicht die Bezeichnung »Tempo di Menuetto«. Reissiger sollte den Satz, der nach Wagner bisher im Ländlertempo gespielt wurde, langsam, im alten Menuettzeitmaß spielen, wurde aber daran durch äußere Umstände verhindert und verfiel wieder in das alte Tempo. Ehe Wagner noch seinen Unwillen äußern konnte, sah er, wie Mendelssohn lächelte, wohlgefällig mit dem Kopf nickte und sagte: »So ist's ja gut! Bravo!« — »Ich glaubte in einen wahren Abgrund von Oberflächlichkeit, in eine vollständige Leere zu blicken« — so schließt dieser Abschnitt des Wagnerschen Aufsatzes »Über das Dirigieren«. Durch den ganzen Artikel zieht sich wie ein roter Faden der Gedanke: Mendelssohn ist der Begründer der eleganten Manier im Dirigieren, des glatten »Darüberhinweggehens«, der Oberflächlichkeit. Und schließlich wird unter Wagners Feder aus Mendelssohns Bildung eine Gebildetheit, eine befangene Kunstanschauung, die von der wahren Geistesfreiheit weit entfernt sei. Daß diese Charakterisierung Mendelssohns übertrieben ist, wird niemand, der sein Wirken näher kennt, bestreiten. Wagner war nicht der Musiker, der seine Mitwelt objektiv zu beurteilen verstand. Das zeigen seine Schriften und seine Autobiographie. Ihm war es selbst kaum noch bemerkbar, wenn er bei der Verfolgung eines Gedankens übers Ziel schoß und gegen Zeitgenossen ungerecht wurde. Man kann seine einseitige Stellung zur Mendelssohn-Schule, zur musikhistorischen Bildung und zur musikalischen Renaissance verstehen, aber man wird stets dagegen protestieren, wenn Wagner bei diesen Fragen als Autorität zitiert wird. Bei der Charakterisierung der Mendels-

---

<sup>1</sup> Wagner, Über das Dirigieren.

sohnschen Direktion kombiniert er aus wenigen Tatsachen eine Theorie, die ihm als Hintergrund seiner Ausführungen geeignet scheint. Wagner hat Mendelssohn nur in einer einzigen Probe gehört! Das kann für ein Gesamturteil sicherlich nicht ausreichen. Er hat das Londoner Orchester mendelssohnisch spielen hören. Dabei fragt man sich, ob das Londoner Orchester wirklich alle Tempi und Details Mendelssohns Jahrzehnte hindurch beibehalten konnte, und ob nicht gerade dies Orchester durch viele Gastdirektionen bald diese, bald jene Ausführung gewohnt war. Ferdinand David schreibt einmal, daß das Londoner Orchester nur dann das erste der Welt werden könnte, wenn es »statt eines halben Dutzend von Dirigenten einen Kerl« wie Mendelssohn ständig an der Spitze hätte, vor dem die Musiker »Respect haben« müßten, und der sie ein paar Jahre hindurch tüchtig »curante«, so aber klinge das Orchester wie eine wundervolle Orgel, auf der ein langweiliger geschmackloser Spieler sein Wesen treibe. »Der Klang ist schön, aber keine Schattirung, dazu hauen sie bei allen verfänglichen Stellen vor, als ob sie extra dafür bezahlt würden, die sforzandos sind gleich Elefantentritten, und pianissimo und fortissimo kennen sie nicht<sup>1</sup>.« So schreibt Mendelssohns Konzertmeister im Jahre 1839. Wenn er bei dieser Musiziererei irgendwo eine Mendelssohnsche Nuance gehört hätte, er wäre sicherlich mit einigen Worten darauf eingegangen. Zwei Jahre später hören wir, daß die neunte Sinfonie unter Moscheles in einer bösen Verarbeitung — die Baßrecitative wurden Solo gespielt, Orgelbässe zugesetzt und Vokalpartien abgeändert — in London aufgeführt wurde<sup>2</sup>. Wäre das unter Mendelssohn möglich gewesen oder überhaupt geduldet worden? Wagner gab seine Londoner Konzerte im Jahre 1855. Da kann niemand die Schuld an dem Schlendrian des Orchesterspiels, wie ihn nach David auch Wagner vorfand, dem schon vor vielen Jahren entschlafenen Meister zuschreiben. Es bliebe somit nur jene Probe, die Wagner hörte, und die Freude Mendelssohns über das schnelle Zeitmaß des Tempo di Menuetto, die Wagners Theorie halten könnten. Es bleibt aber fraglich, ob Mendelssohn den altväterischen Ton dieser Musik, die freundliche, beinahe Haydnsche Idylle des Trio nicht im richtigen Tempo genommen hat. Ich kenne keine zeitgenössische Stimme, die gerade auf diesen

---

<sup>1</sup> Eckardt, a. a. O. S. 102/103.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 124.

Punkt einginge. Die Kritik nennt Mendelssohns Vortrag der achten Sinfonie einmal »sehr bestimmt und genau vorgetragen«<sup>1</sup>. Sonst heißt es von seinen Konzerten nur: »vortrefflich ausgeführt«, »geschmackvoll«, »gelungen« usw., womit uns wenig gedient ist<sup>2</sup>. Ich finde aber in Berlioz' Beethoven-Analysen folgenden Satz: »Eine Menuett, im Zusechnitt und Zeitmaß der Haydnschen, ersetzt hier das Scherzo mit raschem Dreiviertel-takt<sup>3</sup>.« Daraus geht hervor, daß Wagner nicht der erste war, der dem Satz zu seinem rechten Zeitmaß verhalf. Ob Berlioz in seiner Anschauung auf Habenecks Direktion zurückgeht, die auch Mendelssohn gehört hat, ist schwer zu entscheiden. Diese Anleitung war aber weder für Berlioz, noch für Mendelssohn nötig, denn Beethovens Tempo und Vortragsangabe konnten von einem guten Kapellmeister kaum mißverstanden werden. Es ist möglich, daß Mendelssohn den Satz schneller haben wollte als Wagner, aber ein Scherzotempo wird er sicherlich nicht von den Musikern verlangt haben, zumal das Trio kaum im schnellen Zeitmaß durchgeführt werden kann. Im Falle Mendelssohn hat Wagner ein Charakteristikum, nämlich Mendelssohns Vorliebe für schnelle Tempi, etwas übertrieben und karikiert. Ohne Frage ist das Vorwärtsgehen im Zeitmaße bei den Beethovenschen Sinfonien kein Fehler. Nur der musikalische Ausdruck der Affekte ist's, der lebendig macht, nicht der Autoritätsglaube. Dafür zeugen aber Mendelssohns Künstlernatur und die Berichte der Zeitgenossen, daß man in Leipzig nicht oberflächlich musiziert hat. Mendelssohn besaß ein so feines rhythmisches Gefühl und einen so feinen Klangsinn, daß er die kleinsten Unregelmäßigkeiten des Ensembles hörte — da wird er über Unebenheiten sicherlich nicht hinweggeeilt sein.

Wenn man bei komponierenden Dirigenten in der eigenen Musik die künstlerische Auffassung der klassischen Werke sich spiegeln sieht, so daß jene diese erklären könnte, so würde ich in den Konzertouvertüren Mendelssohns und den schnellen Sätzen der schottischen und italienischen Sinfonie jenes freudige, frische und flotte Musizieren erkennen, jene subtile klangliche Farbenzeichnung, die von seinen Konzertaufführungen überhaupt gerühmt werden. Die stets gediegene und meisterhaft

<sup>1</sup> Allg. Mus. Ztg. 1836, S. 105.

<sup>2</sup> Vgl. Allg. Mus. Ztg. 1836, S. 87, 104, 273, 692 usw., auch D ö r f f e l, Gesch. der Gewandhauskonzerte.

<sup>3</sup> A Travers Chants. Deutsche Ausg. von R. Pohl, Leipzig 1864, S. 57.

beherrschte Form der Mendelssohnschen Werke, seine saubere, durchsichtige thematische Arbeit, scheint mir das Abbild seiner musikalischen Interpretation. Gewiß haben Mendelssohns Schüler seine Wiedergabe der Klassiker einseitig weitergeführt und damit die in unserer Zeit wieder auflebende Mendelssohnsche Idee zur Manier erstarren lassen. Dafür kann Mendelssohn nicht verantwortlich gemacht werden. Er war der erste, der das deutsche Konzertleben nachdrücklich in die Bahnen des Klassizismus und der Renaissance lenkte, ohne sich dem modernen Schaffen zu verschließen, und der in den dreißiger Jahren mit einem tüchtigen Orchester vorbildliche Aufführungen und eine durchaus persönliche, individuelle Interpretation schuf. —

Unter die »Musikbanquiers«, denen die Kraft, das Berliner Musikleben zu reformieren, fehlte, rechnet Wagner neben Mendelssohn auch den Meister der Staatsaktionsoper: Giacomo Meyerbeer, der allerdings niemals Anspruch darauf erhoben hat, als Organisator zu wirken. Wenigstens nicht als Kapellmeister. Sein unsicheres Auftreten, sein ruheloser, wenig energischer Charakter machten ihn zum Dirigenten im Weberschen oder Mendelssohnschen Sinne nicht geeignet. Er besaß ein subtiles rhythmisches und klangliches Gefühl, er verstand es, durch Höflichkeit und weitgehendes Entgegenkommen sich die Musiker zu verpflichten und sie zu guten Aufführungen anzuhalten, aber ein Kapellmeister, von dem große Wirkungen ausgehen, ist Meyerbeer nie gewesen, wollte es nicht sein. So viel Effekte er durch seine subtile und fein ausgedachte Instrumentation in der Oper schuf — als Orchesterführer hat er kaum etwas Neues gebracht. Er ging sogar Einladungen zum Dirigieren von Musikfesten aus dem Wege und hat sich sehr bald aus den Fesseln seiner Berliner Stellung befreit. An Dr. Schucht schrieb er einmal: »Der Hochgenuß [zu dirigieren] ist keines Falls so groß wie Sie glauben. Im Gegentheil, ich werde sehr unangenehm, fast ärgerlich durch die vielen Fehler und falschen Auffassungen berührt, welche bei den ersten Proben auch des größten Künstlerpersonals unvermeidlich sind. Ich eigne mich überhaupt nicht gut zum Dirigenten. Man sagt: ‚ein tüchtiger Kapellmeister muß ein gut Theil Grobheit haben‘. Ich will das nicht bejahen. Mir ist eine solche Grobheit stets zuwider gewesen. Es macht einen sehr unangenehmen Eindruck, wenn gebildete Künstler mit Worten traktirt werden, die man keinem Bedienten sagt. Grobheit verlange ich nicht von einem Dirigenten, aber er muß energisch auftreten, scharfe Verweise

ertheilen können, ohne grob zu werden und darf bei den stärksten Rügen den Anstand nicht verletzen. Zugleich muß er soviel Jovialität entfalten, um sich die Liebe sämtlicher Künstler zu erwerben; sie müssen ihn lieben und fürchten. Nie darf er Charakterschwäche blicken lassen, das beeinträchtigt den Respect ungemein. Ich kann nicht so energisch, schneidend auftreten, wie es beim Einstudieren erforderlich ist, und überlasse daher diese Function sehr gern den Kapellmeistern. ... Die Proben haben mich zuweilen krank gemacht<sup>1</sup>.« Auch in zeitgenössischen Berichten, die in dieser Zeit allerdings schon wenig verläßlich werden, findet man immer wieder die Hauptseite des Meyerbeerschen Charakters betont: sein wenig energisches Auftreten und seine Konzilianz gegen die Musiker. Ihm war viel daran gelegen, selbst die kleinsten Partien seiner Partituren gut gespielt zu hören, er engagierte lieber einen berühmten neuen Virtuosen, als daß er eine Stelle von einem weniger begabten Spieler ausführen ließ<sup>2</sup>. Hieraus resultierte zum guten Teil die Vortrefflichkeit seiner Aufführungen<sup>3</sup>. Epochemachend oder geschichtlich bedeutend hat aber Meyerbeer als Kapellmeister nicht gewirkt.

In den Korrespondenzen und Kritiken der Musikzeitungen findet man in der Rubrik »Konzerte« oder »Musikbriefe« noch viele Lobhymnen auf diese oder jene Lokalgrößen. Es ist schwer, wenn nicht unmöglich, aus diesen einander oft widersprechenden, meist recht leeren Berichten die Bedeutung der einzelnen Kapellmeister klarzustellen. Weit verläßlicher sind da die Lebenserinnerungen und Aufsätze von Dorn, Marx, Wasielewski, Berlioz, Wagner u. a., die einen kleinen Umblick auf die Dirigenten der größeren und kleineren Musikplätze in den dreißiger und vierziger Jahren gestatten.

<sup>1</sup> A. Niggli, Giac. Meyerbeer (Waldersees Samml. musikal. Vorträge), S. 311. J. Schucht, Meyerbeers Leben und Bildungsgang, S. 399f.

<sup>2</sup> Wagner, Über das Dirigiren.

<sup>3</sup> Vgl. Berlioz, Memoiren II, S. 92: »Ich möchte nur sagen, daß [Meyerbeers Direktion der Huguenotten] mir von Anfang bis zu Ende der Vorstellung prächtig schön, vollkommen nüanciert und selbst in den schwierigsten Sätzen unvergleichlich klar und präzis vorgekommen ist.« Über die von Meyerbeer genommenen Tempi orientiert sehr gut E. M. E. Deldevez, L'art du Chef d'Orchestre, 1878 (Remarques sur l'interprétation, à l'opéra, de la Partition des Huguenots). Von Meyerbeers Auftreten anderen Kapellmeistern gegenüber erzählt Wasielewski (a. a. O. S. 172) einige charakteristische Züge.

Als Dirigent der alten Schule wird Guhr in Frankfurt gerühmt, ein sicherer, strenger Kapellmeister, »despotisch und namentlich grob«, ähnlich wie der Dessauer Friedrich Schneider<sup>1</sup>. Das Orchester spielte unter Guhrs Leitung wie »ein einziges Instrument«<sup>2</sup>. Weiter wäre Lindpaintner zu nennen, nach Wasielewskis Worten, ein »biederer, wohlroutinirter, aber keineswegs poetisch veranlagter« Musiker<sup>3</sup>. Er hatte seine Stuttgarter Kapelle so gut geschult, daß sie Berlioz' Werke ohne Fehler vom Blatt spielte, eine Leistung, die noch heute jedem Orchester Ehre machen würde<sup>4</sup>. Auch Mendelssohn lobt die Disziplin der Stuttgarter Musiker, die so vollkommen schön und genau zusammenspielten, wie man sich's nur wünschen könnte; er nennt Lindpaintner den besten Orchesterdirigenten Deutschlands<sup>5</sup>. In Dresden, wo die Webersche Tradition bald vergessen war, wirkte Reißiger, der Komponist von »Webers letztem Gedanken« und ähnlichen Salonstückchen, ein bei der Kapelle sehr beliebter Dirigent, der es mit dem Dienst nicht so genau nahm. Man erzählte sich, daß er, wenn er von der Frau zur bestimmten Zeit erwartet wurde, beim Dirigieren nach der Uhr sah und schnell Tempo nahm, um pünktlich zu sein<sup>6</sup>. Braunschweig hatte an Georg Müller einen ausgezeichneten Kapellmeister, der sein »Staatsorchester«, wie es Meyerbeer nannte, zu hervorragenden Leistungen gebracht hatte<sup>7</sup>. In Hamburg dirigierte der gestrenge Kapellmeister Krebs<sup>8</sup>, in Hannover Heinrich Marschner, der sich mit schlechten Kräften redlich abmühen mußte. Weiter wären als tüchtige Dirigenten zu erwähnen: Franz Lachner und der im Dienst sehr schroff und grob auftretende Julius Rietz, der, mit einem ausgezeichneten Gehör begabt, sehr genau studierte, so daß man erzählte, er habe nie einen Fehler beim Dirigieren gemacht. »Seine Behandlung des Kunstwerkes war sachlich ruhiger, durchdringender Art. Demgemäß wußte er alle Einzelheiten des Ensembles klar und deutlich durchzubilden. Seine Aufführungen zeugten von lebhaftem Temperament, aber bis zu

<sup>1</sup> Wagner, Über das Dirigieren. Vgl. auch »Mein Leben« von R. Wagner, I, S. 133.

<sup>2</sup> Berlioz, Memoiren II, S. 11.

<sup>3</sup> Wasielewski, Aus siebzig Jahren, S. 147.

<sup>4</sup> Berlioz, Memoiren II, S. 22.

<sup>5</sup> Hensel, a. a. O. I, S. 331.

<sup>6</sup> Wasielewski, a. a. O. S. 171.

<sup>7</sup> Berlioz, Memoiren II, S. 67.

<sup>8</sup> Berlioz, a. a. O. II, S. 77.

schwungvoller Erhebung kam es nicht. Die vollständige Korrektheit ging Rietz über alles<sup>1</sup>.« Eine ähnliche Natur zeigte Ferdinand Hiller, den Meyerbeer als Kapellmeister neben Weber stellte<sup>2</sup>. Hiller war ein fruchtbarer, heute stark unterschätzter Komponist, der bei seiner Direktion sehr viel herumexperimentierte. David soll bei seiner langsamen Tempoführung im Händelschen Halleluja gesagt haben: »Das Stück wird erst am nächsten Musikfeste zu Ende sein.« In Paris schrieb man von seinen Konzerten, er »führe das Orchester wie ein österreichischer Oberst seine Panduren«. Wasielewski, der diese Kritik erwähnt, erzählt noch, Hiller habe einmal beim Anfang der C-moll-Sinfonie Beethovens, der möglichst genau kommen sollte, zwei Takte voraus markiert; bei den Proben hätte der Beginn ganz gut geklappt, bei der Aufführung aber setzten einige Musiker gleich ein, was dem Dirigenten einen hübschen Heiterkeitserfolg einbrachte. Auch um seine Kenntnis der Klassiker scheint es nicht gut bestellt gewesen zu sein<sup>3</sup>. Wollte man diese Größen zweiter Ordnung nach den zeitgenössischen Kritiken weiter vorführen, man würde keine abwechslungsreiche Galerie zusammenstellen. Aber wie die um die großen Meister sich gruppierenden kleineren Geister ein Bild von dem Schaffen einer Epoche geben und die Eigenart der Vorbilder schärfer kennzeichnen, so wird vielleicht eine Zusammenfassung von ihrem Wirken, von ihren praktischen und künstlerischen Ansichten das musikalische Zeitbild etwas beleben.

Es gibt ein kleines Büchlein, das, im Jahre 1844 erschienen, ein Kompendium des Dirigierens enthält: das wenig gekannte Werk »Dirigent und Ripienist« von F. S. Gassner. In der Einführung erfahren wir, daß der Verfasser bei seinen Studien durch die freundliche Teilnahme der Meister Spohr, Mendelssohn, Reißiger, Marx usw. unterstützt wurde, also Grund genug, die vorgetragenen Theorien als kompetent für die vormärzliche Zeit anzusehen. Gassner bringt zunächst Ausführungen über die Kenntnisse, die bei der Direktion vorausgesetzt werden, und geht dann zu den Eigenschaften eines Dirigenten über, der allein für das richtige Erfassen der Tondichtungen, für die Besetzung der Stim-

<sup>1</sup> Wasielewski, a. a. O. S. 70/71.

<sup>2</sup> Johannès Weber, Meyerbeer. Notes et souvenirs d'un de ses secrétaires, Paris 1898, S. 113.

<sup>3</sup> Wasielewski, a. a. O. S. 68, 140f., 147. Vgl. Ferd. Hiller, Musikalisches und Persönliches, Leipzig 1876, »Über das Auswendig-Dirigieren«.



men und die Wahl der Werke verantwortlich zu machen ist. Durch eigene Tüchtigkeit und ein »leutseliges Benehmen« erringt sich ein Kapellmeister, wie Gassner sagt, am ersten die Verehrung seiner Untergebenen, und durch einen guten Vortrag, durch die Einsicht in die »inneren Schönheiten« und den »Charakter jeden Werkes« die allgemeine Anerkennung. Sein Amt verlangt ein tiefes Eindringen in die tondichterischen Ideen, ein »ästhetisch gebildetes Gemüth«. Darum müssen Geist und Phantasie durch Studium, auch in der bildenden Kunst und Literatur, geschult werden, eine Forderung, die durch Mendelssohn Allgemeingut der Musiker wurde. Weiter gibt Gassner zehn Gebote für den Kapellmeister. Sie sind allgemeiner Natur, in der Art der »Politik des Kapellmeisters« Junkerscher Richtung. Interessant ist da nur die Regel: »Zeige dich als Componist, wenn du solcher bist; es ist nöthig, seine gegen Andere überwiegende Fähigkeiten geltend zu machen, wenn man an der Spitze eines Künstlercorps steht; bringe aber deine Arbeiten ja nicht zu oft.« Die Regel haben die deutschen Kapellmeister fleißig befolgt, ohne damit die Entwicklung weitergebracht zu haben. Dann stellt Gassner Vorschläge für das Einstudieren neuer Werke zusammen, wobei er dem »sinnigen Dirigenten« rät, einzelne Effektmomente, die in der Partitur »gar nicht, nicht bestimmt genug oder unrichtig« bezeichnet sind, zu berichtigen. Dies Korrigieren fremder Arbeiten war auch bei fehlerlosen Partituren gang und gäbe. Wie Moscheles die neunte Sinfonie umarbeitete, war schon erwähnt worden; auch Mendelssohn verbesserte eine Ferd. Hillersche Overtüre bei der Aufführung<sup>1</sup>, andere transponierten den Sängern zu Gefallen Opernarien, komponierten Übergänge dazu oder strichen tüchtig in der Partitur herum. Die Achtung vor dem Urtext war bei vielen Dirigenten nicht allzu groß. Sie erstreckte sich höchstens auf die bekannteren Werke der Klassiker, aber auch da wurde, wie die Geschichte der Gluckschen Oper und der Beethovenschen Sinfonien zeigt, viel »verbessert«.

Gassner fordert vom Kapellmeister Klavierproben mit den Solisten, Chor-, Quartett-, Bläser-, Haupt- und Generalproben. Bezeichnend ist da seine Bemerkung, der Dirigent solle sich mit den Sängern über etwa anzubringende Verzierungen vorher verständigen. Er hält die notengetreue Wiedergabe bei den Ripienisten für

<sup>1</sup> Vgl. Mendelssohns Brief an Hiller vom 24. Jan. 1837. Meister-Briefe, S. 127.

selbstverständlich, macht aber bei Sängern und Solisten doch eine Ausnahme. Diese Praxis hat sich noch bis zur Koloratur- und Effektferrate Meyerbeers in der Oper gehalten und ist erst mit dem Durchdringen des Wagnerschen Dramas verschwunden. Gegner wie Gluck, Spohr, Spontini oder Weber bleiben bis dahin Ausnahmen. In der Sinfonie waren die Willkürlichkeiten, wie wir gesehen haben, schon früher abgeschafft, und wenn man liest, daß einige Flötisten in ihrer Partie noch Verzierungen anbrachten<sup>1</sup>, so sind das alte Praktiken, die aus der allgemeinen Richtung herausfallen. Besonderes Gewicht legt Gassner auf die Dynamik. Er gibt Anweisungen, die man heute noch mit Nutzen lesen kann, über die Abstufung der Stärkegrade nach dem Auführungslokal, nach Natur und Anlage eines Werkes und über die Erklärung der Vortragszeichen, deren Sinn der Kapellmeister den Musikern nahebringen soll. Mit der Forderung, daß ein Ripienist alles andere, nur nicht Virtuosenallüren in den Vortrag einführen darf, daß er einfach und gediegen spielen muß, schließt Gassner an Reichardt und Spohr an.

Die rein artistische Seite der Direktion, das Taktschlagen, berührt unser Buch eingehend. Es wird eine unauffällige, aber sichere Taktführung mit dem Taktstock oder Violinbogen geraten. Die Armbewegungen sollen ohne Charlatanerie gegeben werden, Winke und Blicke müssen unauffällig sein, alles Taktieren soll ohne Lärm und Koketterie vor sich gehen; je anspruchsloser die Taktierbewegungen aussehen, desto wirkungsvoller sind sie. »Der Dirigent hat nur das Zeichen zum Anfangen, die Tempis und jene Marken zu geben, die in den Proben verabredet wurden, oder überhaupt bei der Direktion üblich sind.« Bei einem tüchtigen ersten Geiger erreicht er dann ohne große Mühe den Kontakt mit den Musikern, so daß er keineswegs von Anfang bis zu Ende zu taktieren braucht. Es genügt, beim Tempowechsel so lange den Takt zu geben, bis das neue Zeitmaß erfaßt ist. Ebenso hat der Kapellmeister bei Schwankungen und Nuancierungen zu verfahren. Ein anhaltendes mechanisches Taktieren ist überflüssig; es bleibt ein Mißstand, wie Gassner sagt, wenn der Dirigent eines stehenden geübten Orchesters den Arm fortwährend rühren muß. Man soll nur die Wirkung der Direktion sehen, letztere aber entweder gar nicht oder aber »so anspruchslos wie möglich«. Das sind die gleichen Forderungen, die die alten Musiker auf-

<sup>1</sup> Vgl. Berlioz, Memoiren II, S. 20 und 26.

gestellt haben. Auch Mendelssohn dirigierte unauffällig mit kleinen, eleganten Bewegungen und legte oft den Taktstock beiseite, um ihn erst bei schwierigen Stellen wieder zu führen. Von Weber wird ähnliches erzählt; er hatte seine Musiker so einstudiert, daß er mitunter im Allegro der »Freischütz«-Ouvertüre nur die ersten vier Takte dirigierte und erst am Schluß wieder den Taktstock zu führen begann<sup>1</sup>. Berlioz meint, die Orchestermusiker müßten stolz sein, wenn ihr Dirigent bei leichteren Stellen »die Hände in den Schoß legt«<sup>2</sup>. Noch Hans v. Bülow hat seine Musiker so geehrt.

Die Marken des Taktschlagens sind bei Gassner die gleichen, die wir aus dem 18. Jahrhundert kennen. Er betont, daß jeder Dirigent die Normen seiner Direktion bei Tempo- oder Taktwechsel und beim Anfang eines Stückes den Musikern klar mache, damit kein Mißverständnis einreißen könne, und empfiehlt, Angaben über Taktierung von Auftakt und Tempoführung (nach Achteln, Vierteln usw.) gleich in die Stimmen einzuzeichnen. Seine Ausführungen über die Recitativdirektion sind durchaus modern. Er kritisiert die Methode, alle Takteile regulär auszuschlagen, bespricht das Angeben der Takte durch einen einzigen Niederschlag, wobei nur die a Tempo-Stellen dirigiert werden, und schließlich die Methode, den Taktstock in der Luft zu halten, solange die gleiche Harmonie ertönt, um nur beim Wechsel der Harmonie ein Zeichen zu geben. Die Ensembleschläge, die bei freien Recitativen zwischen die Gesangsphrasen fallen, sollen genau und deutlich angegeben werden, da man sich hier ganz nach dem Sänger richten muß. Interessant ist, was Gassner vom Begleiten der alten bezifferten Recitative sagt. Die Begleitung soll entweder auf dem Pianoforte gespielt werden oder von Kontrabaß und Cello in der Weise, daß der Baß die Grundnote, das Cello aber die zur Harmonie gehörigen Intervalle spielt. In einer Anmerkung heißt es, daß dies Generalbaßspiel früher von jedem Cellisten verlangt wurde; daraus folgt, daß es in den vierziger Jahren nicht viele Musiker mehr gab, die die alte Methode noch beherrschten. Eine andere Manier ist nach Gassner das Aussetzen des Continuo für Streichquartett und das notengetreue Abspielen, wo sich der Zuhörer die Harmonie denken muß(!), allerdings eine barbarische Zumutung, die, wie Gassner auch zugibt, von »minderer Wirkung« ist.

<sup>1</sup> Berlioz, Memoiren II, S. 63.

<sup>2</sup> Ebenda.

Von der Besetzung und Stellung des Orchesters bringt unser Compendium ein ganzes Kapitel. Wie die Theoretiker des 18. Jahrhunderts stellt auch Gassner an die Spitze seiner Ausführungen den Satz, daß man bei der Anordnung der Instrumente zuerst die Lokalität berücksichtigen muß, in der die Aufführung stattfindet. Ein kleinerer Raum erfordert eine schwächere Besetzung als ein größerer, ein Erfahrungssatz, der noch heute oft genug übersehen wird. Das vollständige Sinfonieorchester besteht nach Gassner aus Streichquintett, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2, auch 4 Hörnern, 2 Fagotten, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken, wozu als Verstärkungen Tamtam, Ophikleide, große und kleine Trommel, Pikkolo, engl. Horn, Baßklarinetten, Klappentrompete usw. kommen. Diese Verstärkungen können einzelne Musiker übernehmen. Besondere Kapellisten sind nach Gassner nicht nötig. Zu den Bläsern rechnet er mindestens 8 Geigen, 4 erste und 4 zweite, 2 Bratschen, 2 Celli und 2 Bässe. Das stimmt mit der beschriebenen Aufstellung von Quantz und Koch überein. Auch Beethoven hielt sich an diese Taxe. Er schreibt anlässlich der im Frühjahr 1813 stattfindenden Proben zur siebenten und achten Sinfonie an Erzherzog Rudolph: »In der Besetzung der Sinfonien wünschte ich wenigstens 4 Violinen, 4 Sekund, 4 Prim, 2 Kontrabässe, 2 Violonschell<sup>1</sup>.« Nimmt man dazu die Beethovensche Bläserbesetzung, dann läßt sich leicht denken, daß die Klangwirkung dieser Sinfonien in früherer Zeit mehr an die alte chorische Besetzung erinnert haben muß als an die moderne, die den 2 Oboen, 2 Klarinetten usw. ein Ensemble von 16 und mehr Violinen mit den zugehörigen Streichinstrumenten gegenüberstellt. Wenn wir Beethovens Aufstellung, die mit den früher angeführten Quellen genau übereinkommt, als die in kleinerem Musiklokal gültige Anordnung ansehen, so rückt die Beethovensche Instrumentation in ein neues Licht. Wir haben ein Nebeneinander der Streich- und Bläsergruppen, kein Dominieren des Streicherklangs. So ungewohnt uns diese Klangwirkung erscheinen muß, so konsequent ist ihre Ableitung aus der älteren Zeit. Die Bläser sind bei Beethoven trotz ihrer selbständigen Führung ebenso wie in der alten Literatur den übrigen Instrumenten koordiniert. Ihre Stimme ist selbst bei vollem Streicherakkompagnement stets durchdringend und kann nicht einmal im Tutti vom Streichquintett gedeckt werden. Wollten wir auf diese Besetzung, die

<sup>1</sup> Thayer, Beethovens Leben. 2. Aufl. (Riemann) III, S. 376.

uns durch das über Gebühr starke Hervortreten der Streicher verloren gegangen ist, und die Beethovens Bläsereffekte viel dramatischer und wuchtiger wiedergeben würde, zurückgreifen, so müßten wir die Bläser stärker besetzen und sie womöglich in Konzertisten und Ripienisten teilen, oder aber das Streichquintett verringern, was sich indes bei unsern großen Musiklokalen kaum durchführen lassen wird. Daß Beethoven eine Besetzung, wie wir sie heutzutage anwenden, gutheißen würde, erscheint mehr als fraglich. In der Beethovenschen Zeit ist bei Aufführungen in kleineren Sälen das Verhältnis: 8 Geigen, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 oder 4 Hörner das reguläre<sup>1</sup>. Die Berechtigung und Wirkung dieser Klangverteilung ist in unserer Zeit durch das Verstärken des Bläserchors wieder zu Ehren gekommen. Leider wird in dem Beethovenschen Brief die Zahl der Bratschen nicht angegeben. Nach Koch und Gassner müßten zu 8 Violinen 2 Bratschen genommen werden, eine Forderung, die der erwähnte Anonymus der Leipziger Musikzeitung die gewöhnliche Besetzung nennt, die er aber durch ein stärkeres Heranziehen der Bratschen verbessern will<sup>2</sup>.

In einem größeren Musiksaal wurde die Zahl der Streicher und auch die der Bläser vermehrt. Durch die Fachmusikerkonzerte in größeren Sälen, durch große Opernhäuser und durch die Erfolge der Musikfeste wird die alte Besetzungsregel immer häufiger abgeändert. Die Streicher werden auf das Doppelte gebracht, während die Bläser bei der alten Taxe bleiben. So zählte nach Spohrs Bericht die Münchener Königliche Kapelle im Jahre 1815 12 erste, 12 zweite Violinen, 8 Violen, 10 Celli und 6 Bässe<sup>3</sup>. Die gleiche Geigen- und Bratschenzahl mit 9 Celli und 7 Kontrabässen spielte in Berlin unter Spontini<sup>4</sup>. Sehr gut orientieren über die Orchesterbesetzung in dieser Zeit die Gassnerschen Orchestertafeln. Sie stammen, wie der Verfasser versichert, aus authentischen Quellen, von Spohr, Mendelssohn, Reißiger, Marx und anderen und zeigen neben der Stellung der Instrumente auch ihre Besetzung. Wir finden da:

Im Dresdener Opernorchester: 8 erste Violinen, 8 zweite Violinen, 4 Bratschen, 4 Celli, 4 Bässe, 4 Hörner, 1 Harfe, 2 Oboen,

<sup>1</sup> Vgl. Allg. Mus. Ztg. 1803, Jahrg. VI, S. 183f: Meist ist die Besetzung so, daß zu 8 Violinen höchstens zwey Bratschen angestellt sind.

<sup>2</sup> Ebenda S. 182. Vgl. Allg. Mus. Ztg. 1810. S. 731. Anm.

<sup>3</sup> Selbstbiographie I, S. 228.

<sup>4</sup> Heinr. Dorn, a. a. O. II, S. 126f.

2 Flöten, 2 Fagotte, 2 Klarinetten, 4 Trompeten, Posaunen, Baß-tuba, Pauken, Schlaginstrumente.

Im Kasseler Opernorchester: 8 erste Violinen, 8 zweite Violinen, 4 Bratschen, 5 Celli, 3 Bässe, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Harfe, Schlaginstrumente.

Im Berliner Opernorchester: 8 erste Violinen, 8 zweite Violinen, 6 Bratschen, 8 Celli (bei großen Opern 10), 4 Kontrabässe (bei großen Opern 5), Pikkolo-Flöte, 2 große Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten (bei großen Opern 4), 2 Fagotte (bei großen Opern 4), 4 Hörner, 2 Trompeten (bei großen Opern 4), 3 Posaunen (Tuba und Ophikleide), große Trommel, Becken usw.

Im Wiener Opernorchester: 8 erste Violinen, 8 zweite Violinen, 4 Bratschen, 4 Celli, 4 Bässe und die angeführte doppelte Bläserbesetzung.

Im Darmstädter Hoftheater: 8 erste Violinen, 8 zweite Violinen, 6 Bratschen, 4 Bässe, 4 Celli (4 Pulte für die Bässe) und die übliche Bläserbesetzung<sup>1</sup>.

Das ergibt der angeführten Beethovenschen Besetzung gegenüber eine Verstärkung des Streichquintetts um die doppelte Instrumentenzahl. Es ist die noch heute gewöhnliche, für die ältere Literatur allerdings nicht berechnete Aufstellung: wir haben eine starke führende Streichergruppe und eine im Verhältnis zur älteren Epoche schwächere Bläserbesetzung.

Bei Choraufführungen und besonders großem Musiklokal reichten die angeführten Besetzungen nicht aus. Sie mußten nach dem Charakter der Musik und nach der Saalgröße verstärkt werden. Solche Aufstellungen sind uns schon im 18. Jahrhundert in Rom, London und Berlin begegnet. Sie kommen durch das Vorbild der Londoner Händel-Feier in allgemeine Aufnahme und führen zu den Riesenorchestern der deutschen Musikfeste. Schon in Frankenhausen finden wir unter Spohr im Jahre 1810 nicht weniger als 42 Violinen, 12 Bratschen, 11 Celli, 9 Bässe, 4 Klarinetten, 4 Flöten, 4 Oboen, 4 Fagotte<sup>2</sup>, und die Musikfeste der »Gesellschaft der Musikfreunde« in Wien brachten 700, dann

<sup>1</sup> Vgl. Berlioz, Memoiren II, S. 11. Frankfurter Orchester: 8 Viol. I, 8 Viol. II, 4 Va., 5 Celli, 4 Bässe, 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2 Fag., 4 Hörner, 2 Tromp., 3 Pos., Pauke. Diese Aufstellung kehrt nach Berlioz in fast allen deutschen Städten zweiter Größe wieder. Vgl. auch Stuttgarter Orchester, ebenda, S. 19.

<sup>2</sup> Allg. Mus. Ztg. 1810, S. 747f.

sogar 800—1000 Mitwirkende auf<sup>1</sup>, die in der Hauptsache in Händelschen und Haydnschen Oratorien in Aktion traten. Als Muster dieser Besetzung mag die Wiener Aufführung der »Schöpfung« am 5. und 9. November 1843 dienen. Man liest von einem Orchester von 59 ersten Violinen, 59 zweiten Violinen, 40 Bratschen, 41 Celli, 25 Bässen, 13 Flöten, 12 Oboen, 12 Klarinetten, 12 Hörnern, 12 Fagotten, 4 Kontrafagotten, 8 Trompeten, 9 Posaunen, 4 Pauken usw. Dazu kam ein Chor von 200 Sopran-, 150 Altstimmen, 150 Tenören und 160 Bässen<sup>2</sup>. Das bleibt hinter den jüngsten Aufführungen der achten Sinfonie von Mahler nicht zurück. Solche Massen traten aber in früherer Zeit nur in außerordentlichen Konzerten zusammen. Die Regel ist in der vormärzlichen Zeit ein Orchester von 16 Geigen, 4—6 Bratschen, 4—8 Celli und 4 Bässen mit entsprechender doppelter Bläser-Besetzung<sup>3</sup>.

In der Stellung der Instrumente folgten die Kapellmeister den gleichen Grundsätzen wie die Musiker des 18. Jahrhunderts. Sie gruppierten die Streicher und Bläser entweder rechts und links vom Dirigentenpult oder stellten die Streicher in die Mitte, dahinter die weicheeren Bläser und das Blechorchester. Ein Fortschritt zeigt sich nur in der geschlossenen Anordnung der Instrumentengruppen, die durch die volle Instrumentation und die Gleichberechtigung aller Instrumente in der klassischen Literatur gegeben war. Aber trotz der allgemein durchgeführten Zusammenfassung der Instrumentenchöre gibt es bei der Anordnung noch viele Unterschiede, Kapellen, in denen prinzipiell das System der Trennung von Bläsern und Streichern durchgeführt ist, und andere, wo die Dirigenten die Instrumentengruppen mischen oder sich nach den gegebenen Raumverhältnissen richten müssen. Die Rücksicht auf das Aufführungsort kam besonders bei Kirchaufführungen in Frage. So wurden in der Dresdener Hofkirche die Instrumente nach Streichern und Bläsern geteilt, die rechts und links vom Dirigenten postiert wurden. Der Kapellmeister kehrte dem Gros der Instrumente den Rücken zu, da er bei der Aufführung einer Messe den zelebrierenden Geistlichen sehen mußte. Der Chor stand zu seiner Rechten, während Trompeten und Pauken auf Seitentribünen aufgestellt

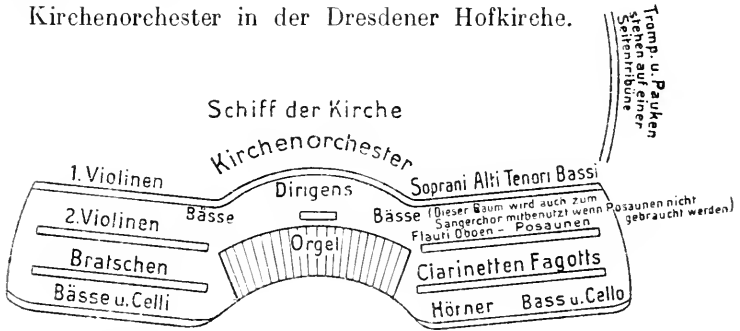
<sup>1</sup> Hanslick, a. a. O. S. 145, 298f. Vgl. auch Mendelssohns Bericht aus München, wo im Jahre 1831 32 Geigen unter seiner Führung spielten.

<sup>2</sup> Gassner, a. a. O., siehe Beilage, Orchestertafel.

<sup>3</sup> Vgl. oben S. 303f.

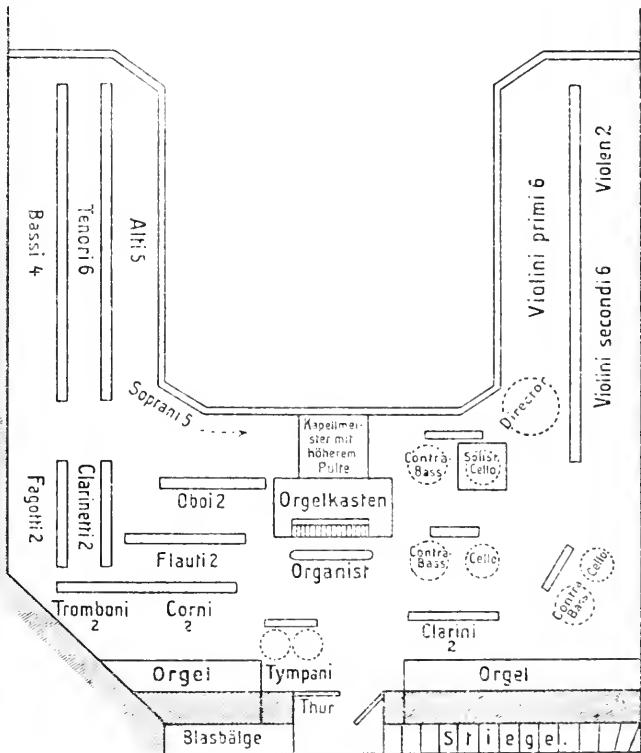
waren. Die Anordnung, die in der Hauptsache noch heute beibehalten wird, sieht nach Gassner so aus:

Kirchenorchester in der Dresdener Hofkirche.



Ähnlich war die Aufstellung von Chor und Orchester in der Wiener Hofkapelle. Auch hier waren Streicher und Bläser

Diposition des Orchesters in der k. k. Hofkapelle zu Wien.

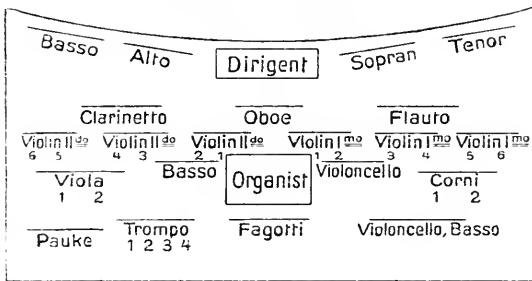




getrennt. Der zur Verfügung stehende Raum erforderte eine Längsstellung der Streicher, die durch den Konzertmeister (rechter Hand vom Dirigenten) angeführt wurden. Der Chor sang in der Nähe des Kapellmeisters auf der linken Seite. Die Stellung der Celli und Bässe entspricht dem Dresdener Prinzip.

Von diesen Plänen weicht die Aufstellung in der Münchener Hofkapelle wesentlich ab. Der Chor stand rechts und links vom Dirigenten, dahinter die weichen Bläserstimmen, Oboe, Flöte, Klarinette, und erst hinter diesen spielten Streichquintett und Blechbläser<sup>1</sup>.

### Hof-Kapelle in München.



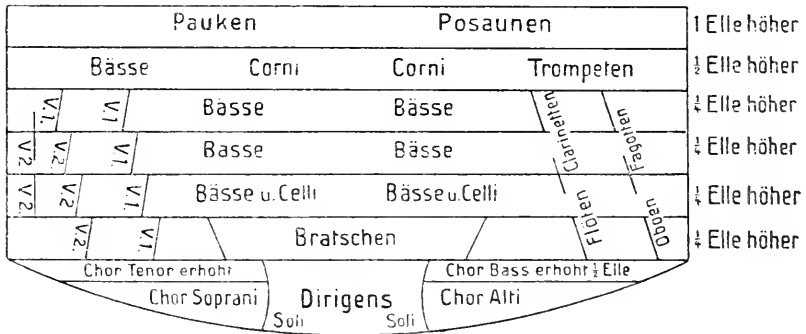
Die Schwächen dieser Disposition liegen offenbar in der Aufstellung der Bässe, die durch die Celli direkt mit dem Kapellmeister in Verbindung bleiben müssen. Dagegen gruppieren sich Streicher und Bässe sehr gut um den Platz des Organisten. Allerdings kann dieser nicht ausschließlich die Führung beanspruchen, und so bleibt die Zurückstellung von Fagott und Bässen ein Übelstand, der durch die zwischengeschobenen Holzbläser noch verstärkt wird. Die Münchener Tafel ist noch in anderer Beziehung interessant. Sie zeigt nicht mehr die Teilung von Bläsern und Streichern auf gegenüberliegenden Seiten; Geigen und Bläser spielen auf beiden Seiten des Orchesterraums. Außerdem ist der Chor in Hälften geteilt, die sich vom Kapellmeister leicht dirigieren lassen. Mit diesen Tafeln sind die früher aufgestellten Regeln der Anordnung auch für die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert bewiesen: die Gegenüberstellung von Bläsern und Streichern und ihre Zusammenfassung; für den Chor: die

<sup>1</sup> Die folgenden Tafeln sind, wenn nichts anderes bemerkt wird, dem Gassner'schen Buch entnommen.

Teilung rechts und links vom Kapellmeister und die geschlossene Seitenaufstellung.

Die gleichen Grundzüge findet man in den Aufführungen befolgt, die in einem größeren Saal oder auf einer Theaterbühne stattfanden. In Dresden hielt man auch hier an der Trennung von Bläsern und Streichern fest. Den Kern bildeten die Bässe, während der Chor rechts und links vom Dirigenten stand:

Dresden, Terrassenförmiges Konzertsorchester auf der Bühne.



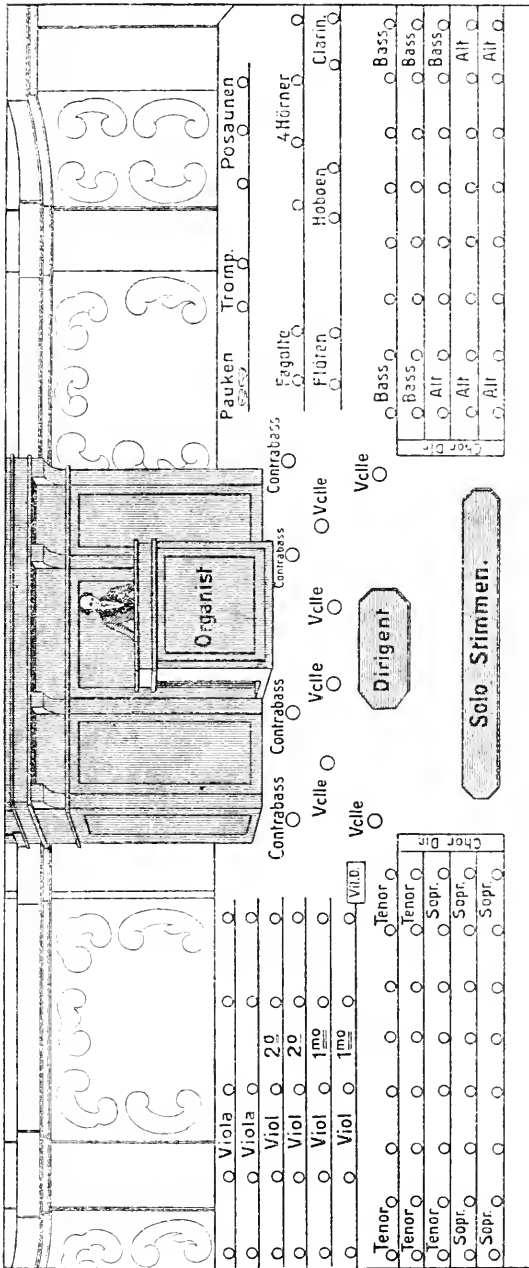
Die gleiche Anordnung sieht man in Gassners Orchestertafel von den Wiener Concerts Spirituels<sup>1</sup>. Nur die Bratschen haben ihren Platz hinter den Violinen gefunden.

Große Konzerte und Musikfeste, in denen gewaltige Chor- und Orchestermassen mitwirkten, verlangten eine Disposition, in der die Violinen mehr hervorgezogen und außer den Konzertisten auch die Menge der Ripienisten untergebracht werden mußte. Solche Aufstellungen sind von Zeitgenossen häufiger beschrieben worden. So liest man in der Leipziger Musikzeitung einen genauen Bericht über Spohrs Orchester- und Chorverteilung beim Frankenhausener Musikfest<sup>2</sup>. Die Mitwirkenden waren in der Kirche so verteilt, daß in der unteren Galerie das Orchester, die Solisten und der Flügel standen, während auf der oberen Galerie die Choristen sangen, die Kantor Bischoff als Subdirektor leitete. Das Orchester arrangierte Spohr so, daß zu seiner Rechten die

<sup>1</sup> S. die Tafel auf S. 309. Vgl. auch Gassners Orchestertafel: Stabiles Orchester im alten Opernhause zu Dresden bei großen Aufführungen. Sie deckt sich in den Grundzügen mit den gegebenen Aufstellungen.

<sup>2</sup> Allg. Mus. Ztg. 1810, S. 749f.

Orchester des Concert Spirituel in Wien.



ersten Violinen und zur Linken der Flügel, die Solisten und die Bläser standen, hinter diesen spielten zweite Violinen und Bratschen in der ganzen Breite der Kirche, die beiden Anführer der Bässe standen hinter dem Kapellmeister. Einfacher als in Frankenhausen lagen die Raumverhältnisse bei den Wiener Aufführungen. Beim ersten Musikfest unter Mosels Leitung sang der Chor rechts und links vom Kapellmeister. Hinter dem Dirigenten spielte der Klavierist, der von den Solisten und neben diesen und zur Seite von konzertierenden Bläsern und den Bässen umgeben war. Nach dem Chor kam eine kleinere Abteilung von Bläsern, Bässen, Trompeten und Pauken und hinter ihnen der Streicherchor mit dem Violindirektor an der Spitze. Den Beschluß machten die Ripienisten<sup>1</sup>. Diese sehr geschickt getroffene Aufstellung wurde auch bei der Wiederaufnahme der Musikfeste in den dreißiger Jahren in der Hauptsache beibehalten. Man stellte aber mehr Baßinstrumente in die Nähe des Kapellmeisters und ließ den Chor bis an die Rampe vortreten. Auch die Bläser und Baßgruppen vor den Streichern fielen fort. Sie bildeten jetzt die Flanken des Chors (s. den beiliegenden Orchesterplan).

Die Wiener Anordnung erinnert an die Aufstellung in den Pariser großen Konzerten, wie sie eine Tafel aus dem Jahre 1810 gibt: der von Bässen umgebene Chor singt rechts und links vom Kapellmeister, die Anführer der Bässe und die Recitativspieler stehen in seiner Nähe und der Flügel mit den Solisten vor dem dem Publikum zugewandten Dirigenten. Doch waren die Violinen in Paris vor den Chor gestellt, während Bläser, Celli und Bratschen hinter dem Kapellmeister spielten. Die Aufstellung galt auch für die Oper, wo die Violinisten dann die Stelle des Chors einnahmen<sup>2</sup>.

In den Münchener Odeonkonzerten wurden Chor und Orchester vollständig getrennt. Vorn sangen Solisten und Chor, und erst hinter ihnen spielte das Orchester, das nach der Methode der Mannheimer Hofkapelle aufgestellt war<sup>3</sup>: links und rechts vom Dirigenten erste und zweite Violine, zwischen ihnen Bratschen und Bläser, in der Mitte die Bässe:

<sup>1</sup> Orchestertafel bei K a n d l e r, Giov. Ad. Hasse, Tav. II. Distribuzione dell' Orchestra nel grande Concerto degli anatori di musica in Vienna 1812.

<sup>2</sup> Orchestertafel in der Allg. Mus. Ztg. 1810, S. 729/30.

<sup>3</sup> S. oben S. 198.

**Einrichtung**

des Orchesters in der k. k. Winterreitschule in Wien bei dem grossen Musikfeste der Gesellschaft der Musikfreunde des öster. Kaiserstaates am 5. und am 9. November 1843.

**Auführung von Haydns Schöpfung.**

Eingang in das Orchester.

2 Cello	16, 17   18, 19   20, 21   22, 23   24, 25   26, 27	12 Cello	28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
4 Violon	16, 17   18, 19   20, 21   22, 23   24, 25   26, 27	4 Violon	32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
10 Horn	10 Horn	6 Posaunen	4 Trompeten
10 Clarinetten	2 Clarinetten	10 Oboen	3 Tamburini
10 Flöten	2 Flöten	8 Violen	8 Violon I rip
8 Violon II, rip	8 Viola rip	4 Accomp.	4 Rippen
10 Violon II, rip	6 Viola rip	6 Viola Accomp.	10 Violon I rip
10 Violon II, rip	6 Viola rip	10 Violon I rip	4 Rippen
16 Violon II, rip	16 Violon II, rip	10 Violon I rip	4 Rippen
4 Rippen	4 Rippen	10 Violon I rip	4 Rippen
4 Rippen	4 Rippen	10 Violon I rip	4 Rippen

2 Violon	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39

2 Violon	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39

2 Violon	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39

2 Violon	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39

2 Violon	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39

2 Violon	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39

2 Violon	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39

2 Violon	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39

2 Violon	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39

2 Violon	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39

2 Violon	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39
2 Cello	24, 25   26, 27   28, 29   30, 31   32, 33   34, 35   36, 37   38, 39

Aufgang vom Parterre.

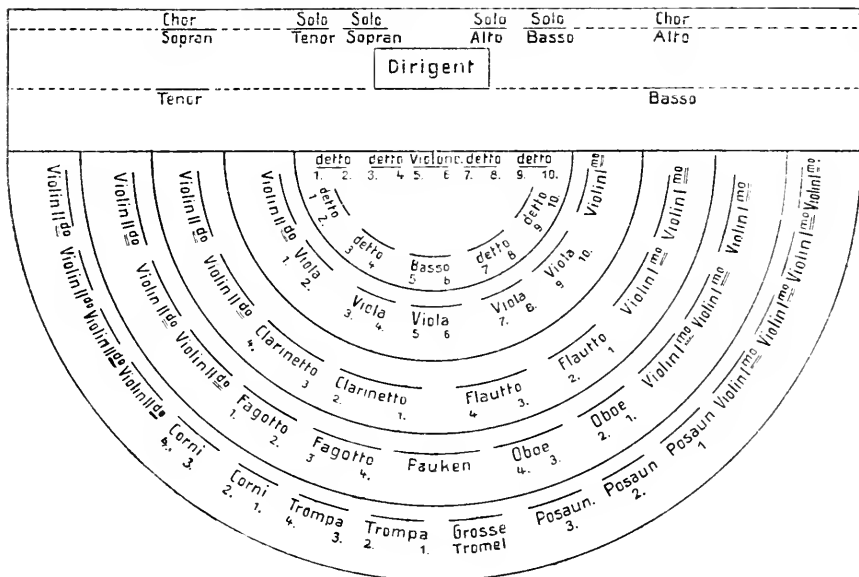
Ester Director	1	Uebertrag	941
Zweiter Director	1	Uebertrag	941
Clavier Director	1	Uebertrag	941
Solosänger	1	Uebertrag	941
Violon I Director	1	Uebertrag	941
Violon II Director	1	Uebertrag	941
Chor Sopran	1	Uebertrag	941
Chor Alto	1	Uebertrag	941
Chor Tenore	1	Uebertrag	941
Chor Bass	1	Uebertrag	941
Uebertrag	1	Uebertrag	941
		Summa	988

**Namen der Directoren und Solosänger.**

Ester Director Herr J. K. Schmidl  
 Zweiter Director Herr J. K. Schmidl  
 Clavier Director Herr Professor Fischhof  
 Violon I Director Herr Professor Fischhof  
 Violon II Director Herr Herrl  
 Chor Sopran Madam v. Hayek  
 Chor Alto Herr Ig. Robert Kraus  
 Chor Tenore Herr Ig. Robert Kraus  
 Chor Bass Herr Joseph Staudig

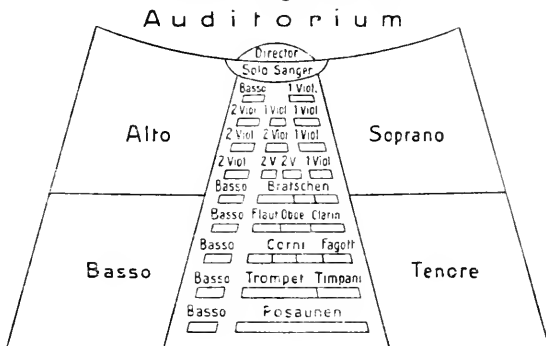


München, (Odeon-)Konzert-Saal.



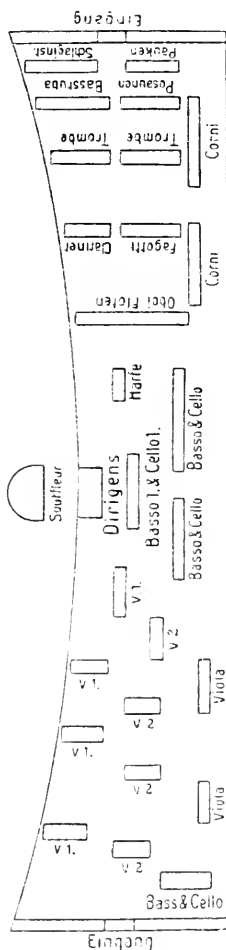
Die halbkreisartige Stellung der Instrumente und die strahlenförmige Verteilung der Violinen ist hier sehr geschickt durchgeführt, doch haben die letzten Violinen neben den Posaunen keinen günstigen Platz. Auch der Konzertmeister ist zu weit vom Dirigenten und vom Sopran entfernt. Ein ganz neues Prinzip zeigt die Aufstellung, die vom Darmstädter Musikfest im Jahre 1844 überliefert wird. Das Orchester schiebt sich keilförmig in die Chormasse:

Stellung des Personals bei dem Musikfest in Darmstadt am 25. August 1844.

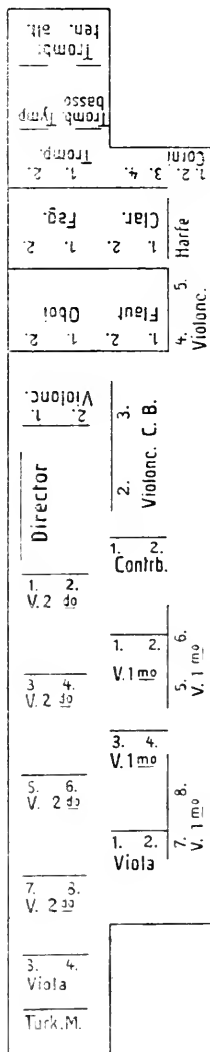


Diese Disposition hat sich bis zum heutigen Tage bewährt und wird in unserer Zeit am häufigsten angewandt. Durch Hervorziehen der Streicher und Zusammenfassen aller Orchestermusiker zwischen

## Dresden, Opernorchester.



## Hessen-Kassel, Hoftheaterorchester.



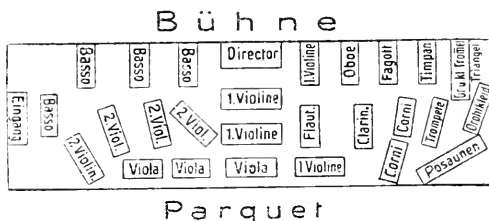
den Choristen ist sie weit vorteilhafter als die in den Wiener und Dresdener Aufführungen durchgeführte Trennung von Chor und Orchester in zwei zum Teil hintereinander oder nebeneinander musizierende Klanggruppen.



Die gleichen Grundsätze, die für größere Choraufführungen gegeben wurden, findet man in den Theaterorchestern befolgt. Auch hier lassen sich die beiden Richtungen, Blas- und Streichgruppen getrennt oder untereinander vermischt aufzustellen, verfolgen. Die Ausbreitung kann im Theaterorchester nur nach den Seiten erfolgen. Deshalb ist hier die Methode, Streicher und Bläser rechts und links vom Kapellmeister aufzustellen, die Berlioz die in Deutschland überhaupt gebräuchliche Aufstellungsform nennt<sup>1</sup>, am häufigsten durchgeführt. Dafür bringen Gassners Orchestertafeln aus Dresden und Kassel hübsche Beispiele (S. 312).

Der Dresdener Plan zeigt noch Spuren der Hasseschen Stellung, bei der gleichfalls Streicher und Bläser voneinander geschieden wurden. Eine Änderung der alten Stellung brachte in Dresden zuerst Carl Maria von Weber, der die Streichinstrumente auf die rechte Seite, die Bläser auf die linke postierte und das Dirigentenpult bis nahe an den Souffleurkasten rückte<sup>2</sup>. Unsere Tafel gibt im wesentlichen das gleiche Bild, nur mit dem Unterschied, daß Streicher und Bläser ihre Plätze getauscht haben. Als Spontini in Dresden die »Vestalin« einstudierte, verteilte er das Streichorchester über den ganzen Raum, Blech- und Schlaginstrumente getrennt auf beide Seiten, eine Neuerung, die Wagner beibehielt und auch bei der Intendantur durchsetzte<sup>3</sup>. Eine kleine Modifikation der Dresdener und Kasseler Anordnung bringt das Darmstädter Hoforchester, wo die Bässe zur Linken und die führende Geige zur Rechten, also im Prinzip nach der Weberschen Manier postiert waren. Sonst war auch hier die Teilung der streichenden und blasenden Gruppen beibehalten:

#### Hoftheater-Orchesterstellung in Darmstadt.



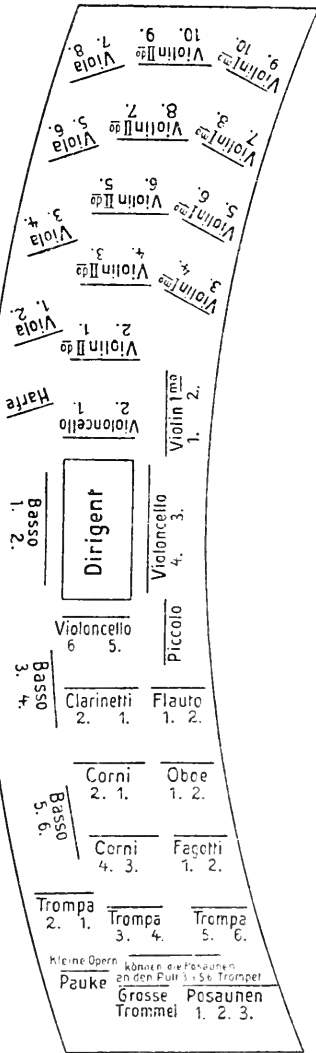
<sup>1</sup> Memoiren II, S. 12.

<sup>2</sup> Max M. v. Weber, a. a. O. II, S. 140 f., vgl. Webers Eingabe vom Jahre 1818, ebenda, S. 144 f.

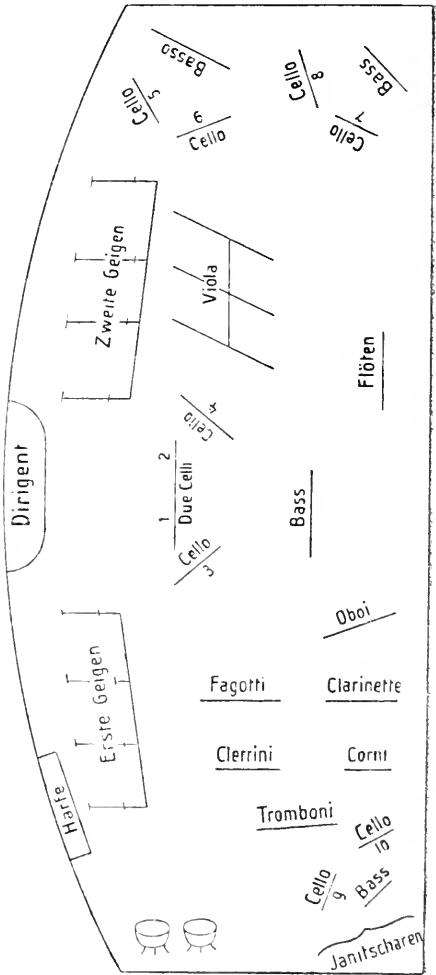
<sup>3</sup> R. Wagner, Erinnerungen an Spontini.

In München, wo die gleiche, von Wagner übrigens scharf verurteilte Methode, Bläser und Streicher zu trennen<sup>1</sup>, angewandt

Hof-Theater-Orchester in München.



Aufstellung des Orchesters im Opernhause in Berlin.



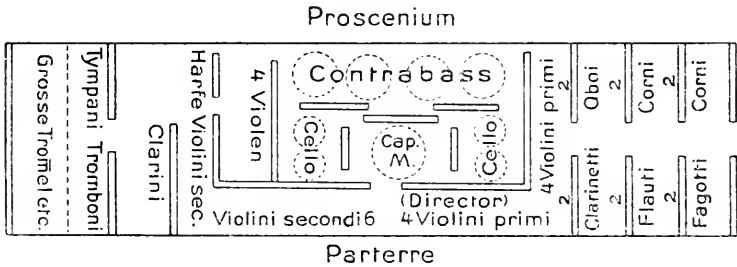
<sup>1</sup> R. Wagner, Erinnerungen an Spontini: Die noch bei den größten und berühmtesten Orchestern übliche Zertheilung des Instrumentalkomplexes in zwei Hälften, die der Saiten- und die der Blasinstrumente, bedeutet eine wirkliche Roheit und Gefühllosigkeit für die Schönheit eines sich innig verschmelzenden, überallhin gleich wirkenden Orchesterklanges.

wurde, dirigierte der Kapellmeister nicht an der Bühnenwand, sondern stand weiter zurück, wodurch die Orchesterleitung wesentlich erleichtert wurde (S. 314).

In Berlin wurden die Instrumentengruppen nicht streng voneinander geschieden. Die Geigen waren in zwei Abteilungen rechts und links vom Dirigenten aufgestellt, ähnlich wie unter J. Fr. Reichardt. Der Dirigent stand vor der Theaterwand, so daß er die Bühne leicht übersehen konnte. Die Bläser spielten zur Linken, während die Flöten etwas abseits saßen (S. 314).

Die jedenfalls von Marx aufgezeichnete Berliner Tafel wird Meyerbeers Orchesterstellung zeigen. Sie bildet die Übergangsform zu jener Disposition, die das gesamte Streichquintett um den Dirigenten vereint und die Holzbläser und Hörner von den starken Blechbläsern und Schlaginstrumenten absondert. Durchgeführt war diese Anordnung in den vierziger Jahren in der Wiener Hofoper:

Orchester des k. k. Hofopertheaters in Wien.



Durch diese Zusammenfassung wird die gleiche Klangverteilung erreicht wie bei der Übereinanderreihung von Streichern, Holz- und Blechbläsern im Konzertsaal.

Die Entwicklung der Orchesterstellung, die durch die klassische Literatur und den Fortfall des Flügels verändert wurde, führt im 19. Jahrhundert zur Zusammenfassung aller Instrumentengruppen. Bläser und Streicher treten entweder einander gegenüber, oder das Streichquartett steht im Mittelpunkt und breitet sich nach beiden Seiten aus, während die Bläser in chorischer Anordnung auf den übrigen Raum verteilt werden. Tritt ein Chor hinzu, so wird er in den Vordergrund gestellt, und das Orchester spielt hinter den Choristen, oder aber der Chor rahmt das zusammenstehende Orchester ein, vorausgesetzt, daß nicht be-

sondere Raumverhältnisse eine seitliche Aufstellung des gesamten Chors erfordern.

Gassners Büchlein vom Dirigieren, von dem unsere Beschreibung der Orchesterstellung ausging, bringt noch Ausführungen über Technik und Praxis des Dirigierens, die indes nicht viel Neues bringen. Interessant sind nur die Kapitel vom Vortrag und musikalischen Ausdruck. Gassner greift da auf den uns von Quantz her vertrauten Vergleich zwischen Musik und Redekunst zurück. Ihm gilt als Haupterfordernis eines guten Vortrags: Deutlichkeit und richtige Auffassung des »Charakters der Tondichtung«. Seine Vorschläge, die Hauptsachen plastisch hervortreten zu lassen, die Dynamik genau zu beachten, Eilen und Schleppen zu verhindern und das Tempo nach den schnellsten Figuren zu bemessen, sind uns aus der älteren Literatur bekannt. Er ist Anhänger der Affektenlehre<sup>1</sup>, gehört also als Ästhetiker zu den letzten Vertretern der Quantz'schen Richtung, was immerhin in einer Zeit, in der die philosophische und romantische Musikästhetik im Vordergrund steht, dem Verfasser ein gutes Zeugnis für seine Literaturkenntnis ausstellt. Er gibt auch auf Grund der in einem Adagio oder Allegro ausgedrückten Affekte interessante Anmerkungen für ihren Vortrag. Ein Forte im Allegro kann »schneidend«, »durchgreifend« und »reissend« sein, im Adagio verlange man mehr »Größe, Fülle, Rundung« im Ton; das Adagio erfordere »mehr Verschiedenheit der Tonqualität«, mehr Gesangsmanier als das flüchtige Allegro. Während im Allegro alles »leicht, tändelnd, pikant« erscheine, so herrsche im Adagio »mehr Gewicht, Schwere, Tiefe des Gemüths«, im ersteren würde alles mehr »gestossen, kurz angeschlagen«, im letzteren »mehr gedehnt, gebunden«. Für die Wahl der Tempi und den Vortrag kann aber nach Gassner nur Geschmack und Gefühl ausschlaggebend sein. Jeder Dirigent soll sich durch das Studium der Klassiker bilden und »ästhetische Einsichten« in die musikalischen Kunstwerke zu gewinnen suchen; der Geist der Tondichtung, nicht die unsichere Überschrift bestimmen Tempoführung und Vortrag. Uns sind diese Gedanken und auch Gassners Ausführungen über genaues Beachten von Rhythmik und Dynamik, über Einheit und Egalität des Bogenstrichs aus der früheren Zeit geläufig,

<sup>1</sup> A. a. O. S. 122, Man soll nicht das »Geschwindspielen« zur Hauptsache machen, »sondern jederzeit den Affekt, der ausgedrückt, oder den Effekt, der erreicht werden soll, zur Norm machen«, oder S. 123: »Mit dem Adagio werden zärtliche, schmachtende und traurige Affekte geschildert« usw.

sie zeigen aber, daß man in der ersten Epoche der Berufskapellmeister nicht nur die Noten einfach herunterspielte, wie noch heute populäre Musikschriftsteller im Mißverständnis Wagnerscher Ausführungen behaupten wollen.

Gassner kommt in seinem Buch wiederholt auf das »heut zu Tage nur zu sehr einreissende Abjagen schneller Tempis« zurück. Wir wissen, daß gegen Mendelssohn und seine Schule der gleiche Vorwurf erhoben wurde, und können die Tendenz zu schnellen Zeitmaßen sogar bis zur Wende des 18. Jahrhunderts zurückdatieren<sup>1</sup>. Die Vorliebe für rasche Zeitmaße scheint für die ganze erste Hälfte des Jahrhunderts charakteristisch zu sein, denn Mendelssohn war sicherlich nicht der geistige Vater der Richtung, wenn er auch für die spätere Entwicklung durch seine Ausnahmestellung im Konzertleben bedeutend genug wurde. Berlioz hat die gleiche Neigung zum Übereilen der Tempi bei vielen deutschen Kapellmeistern gefunden, neben Mendelssohn auch bei Krebs, Guhr und Lindpaintner. Er hatte die »Stumme«, die »Vestalin«, »Moses« und »Hugenotten«, die in Paris von den Komponisten einstudiert waren, und deren Tempi sich dort ohne Schwankungen gehalten hatten, an Ort und Stelle gehört und nennt die »Ueberstürzung, mit welcher einzelne Teile . . . in Stuttgart, Leipzig, Hamburg und Frankfurt« gespielt wurden, einen »Verstoß in der Ausführung«, ohne Zweifel einen »unfreiwilligen, aber einen wirklichen, dem Eindruck sehr schädlichen Verstoß«<sup>2</sup>. Wenn man dazu Wagners Worte über die in seiner Zeit gewöhnliche »fatale Vorliebe für das Herunter- oder Vorüberjagen« hält, dann wird man die Tendenz, schnelle Zeitmaße zu nehmen, eine Eigenheit der deutschen Kapellmeister nennen können. Daß diese raschen Tempi stets eine Verzerrung bedeuten, wird niemand behaupten. Wir hören heute die Klassiker unter Richard Strauß in vielleicht noch schnellerem Tempo, ohne darin einen Verstoß gegen den Geist der Musik zu sehen. Es kommt allein auf den Sinn der Wiedergabe, auf das Darstellen der dichterischen Idee an. In dieser Beziehung können wir einem Ferdinand Hiller, Guhr oder Krebs Originalität und Größe der Anschauung absprechen, nicht aber den großen Kapellmeistern der ersten Jahrhunderthälfte. Den deutschen

<sup>1</sup> Allg. Mus. Ztg. 1799, Jahrgg. II, S. 60: »Hüten Sie sich vor dem Übernehmen des Tempo's mozartscher und diesen ähnlicher Allegros! . . . Jedermann klagt, man vernehme bei dem gewöhnlichen Abjagen nichts genau . . . und gleichwohl bleibt es bey dem Übereilen.«

<sup>2</sup> Berlioz, Memoiren II, S. 18/19.

Kapellmeistern und ihrer Pflege der klassischen Literatur verdanken wir einen gewaltigen Aufschwung im Konzert- und Musikleben, das sich nicht auf einzelne Plätze wie in Frankreich und England konzentrierte, sondern an dem die gesamte Nation Anteil nahm. Erst auf dem Grund des Klassizismus, den gerade die vorwärtlichen Dirigenten dem Publikum nahegebracht und verständlich gemacht haben, war das Wirken der Neudeutschen möglich geworden.

## Siebentes Kapitel.

### Ausblick.

Die Geschichte des Dirigierens wird durch die Entwicklung der Musikliteratur bestimmt. Neue Richtungen geben neue Interpretationsmöglichkeiten. Wie die Musik der Renaissance zur Affektendirektion führte, wie die Werke der Wiener Klassiker die Tätigkeit der Berufskapellmeister begründeten, so brachte auch die Kunst der Neudeutschen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen neuen Vortragsstil und eine neue Auffassung der klassischen Literatur. Der Ausgangspunkt dieser Richtung weist nach Frankreich. Berlioz und Liszt nahmen ihre Anregungen aus der französischen Musikübung, und auch Wagner stellt sie in seinen Schriften wiederholt als Muster auf. Er nennt die Pariser Konservatoriumskonzerte die ersten Aufführungen, die ihm das Verständnis der Beethovenschen Kunst erschlossen haben. Das Musikleben konzentrierte sich in Frankreich in der Hauptsache auf Paris. Hier erhielten die Novitäten ihre Feuertaufe und ihr Testat zu einem eventuellen Umlauf in andere Städte. Stamitz fand in Paris schon frühzeitig Anerkennung, Haydn gründete durch die Pariser Aufführung des *Stabat mater* seinen Weltruf, Mozart schulte sich hier an der Musik Schoberts und Eckards die eigene Technik. Im Laufe des 19. Jahrhunderts war die Bedeutung des französischen Musiklebens noch höher gestiegen. Spontini und Meyerbeer begannen hier ihren Siegeszug, Wagner wollte sich von Paris aus Anerkennung verschaffen, und Chopin, Liszt, Paganini, um nur einige Virtuosen zu nennen, holten sich in Paris, dem internationalen Marktplatz des gesamten Kunstlebens, die Bestätigung ihrer Kunst. Alle Anregungen der fremden Musikliteratur wurden hier aufmerksam verfolgt. Man versuchte, die im eigenen Lande zurückgebliebene Sinfonieproduktion

durch Import zu beleben und wollte neben den altbeliebten Werken Haydns und Mozarts auch das Schaffen der Modernen kennen lernen. Diesem Wunsche kam nach den ersten Beethoven-Aufführungen Cherubinis ein Musiker entgegen, der für die Verbreitung der neueren Musik von größter Bedeutung wurde: Anton Franz Habeneck. Er war Geigenvirtuose, Schüler Baillots und trefflicher Blattspieler, der es in kurzer Zeit zum Konzertmeister und schließlich zum Kapellmeister der Großen Oper brachte<sup>1</sup>. Habeneck sah seine Lebensaufgabe im Wirken für die Beethoven'sche Musik. Den Enttäuschungen, die seine ersten Versuche, Beethoven aufzuführen, fanden, folgte bald die Genugtuung, überall anerkannt zu werden. Aus den Musikern, die anfangs kopfschüttelnd ihrem Vorgeiger folgten, wurden begeisterte »Beethovener«, deren Konzerte im Mittelpunkt des französischen Konzertlebens standen.

Habenecks Orchester zählte im Jahre 1828: 15 erste, 16 zweite Violinen, 8 Bratschen, 12 Celli, 8 Kontrabässe, 4 Flöten, 3 Oboen, 4 Klarinetten, vollzählige Blechbläser und Schlagzeug. Es übertraf also in der Besetzung den in dieser Zeit in Deutschland geltenden Durchschnittstarif. Die Anordnung der Instrumente im großen Konservatoriumssaal war dem Pariser Opernorchester vom Jahre 1810 analog: links vom Kapellmeister spielten die ersten Violinen, rechts die zweiten, deren Verbindung die Bratschen herstellten, Flöten, Oboen, Klarinetten standen hinter den ersten Violinen, hinter den zweiten Celli und Bässe, hinter den Holzbläsern kamen die Blechbläser und zum Schluß die Schlaginstrumente, eine Stellung, die mit kleinen Änderungen auch von Berlioz empfohlen wird<sup>2</sup>. Trat ein Chor hinzu, so wurde er vor die Violinen gestellt.

Habeneck dirigierte mit der Violine, also als Violindirektor der alten Schule. In seinen Direktionsstimmen, die noch erhalten sind, waren Instrumentaleinsätze und Soli mit roten Zeichen angemerkt, so daß er den Musikern nötigenfalls einhelfen konnte<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. A. Elw a r t, Histoire de la Société des Concerts. Paris 1860, S. 321f. Biographie d'Habeneck.

<sup>2</sup> H a b e n e c k s Orchesterbesetzung und Stellung beschreibt Elw a r t, a. a. O. S. 101f., 114f., ebenda Orchestertafel. Vgl. B e r l i o z, Instrumentationslehre X, S. 298. M e n d e l s s o h n schreibt im Jahre 1832 an Zelter, daß beim letzten Konzert Habenecks 14 Geiger auf jeder Seite gespielt hätten (Hensel, a. a. O. I, S. 335).

<sup>3</sup> Vgl. E. M. E. D e l d e v e z, L'Art du Chef d'Orchestre, S. 141, Anm.

Solche Fälle kamen indes selten vor, denn Habeneck probte mit seinen Musikern so fleißig und zeigte ihnen durch sein Vorspiel den Ausdruck jeder schwierigen Stelle so oft, daß die Musiker ihre Stimmen völlig beherrschten. Das Streichquartett war außerdem durch gleiche Ausbildung und häufiges Kammermusikspiel mit Habenecks Anführung vollkommen vertraut. Alle Musiker spielten mit gleichem Bogen und Strich, mit derselben Ruhe und demselben Feuer wie ihr Anführer<sup>1</sup>. Mendelssohn nennt es das beste Orchesterspiel, das man in der Welt hören könne. Nie sei ein Wanken, ein Fehler oder die leiseste Ungenauigkeit zu hören. Zu seiner Sommernachtsträum-Ouvertüre wurden allein sieben Proben angesetzt, trotzdem er die Ausführung schon nach zwei Proben gut fand, ein Beweis für die Exaktheit und Gediegenheit, mit der das Habenecksche Orchester alle Werke einstudierte<sup>2</sup>. Ferdinand Hiller stellte die Aufführungen noch über die Leipziger Gewandhauskonzerte in den ersten Jahren der Mendelssohnschen Direktion<sup>3</sup>, und Richard Wagner betont in seinen Schriften immer von neuem den Eifer der Pariser Musiker, die auf das Studium der neunten Sinfonie allein drei Jahre verwandten. Das Resultat sei eine »unglaublich vollendete Technik der Ausführung« gewesen, durch die das Verständnis geweckt wurde und das Publikum förmlich in Exstase geriet. »Diesen Erfolg verdanken diese Künstler dem redlichen Fleiße, welchen sie Jahre lang ihrer Aufgabe einzig widmeten, und der, von sehr richtigem Gefühl geleitet, einzig auf den Gewinn des richtigen Vortrages für die gesangsmelodische Substanz dieser anscheinend so schwer verständlichen Werke [Beethovens] gerichtet war. Sie hielten hierbei keine noch so unscheinbare Phrase, keinen Takt für erledigt, ehe es ihnen nicht gelungen war, diese melodische Substanz durch Auffindung der ihr entsprechenden Technik des Vortrages sich vollständig anzueignen, und der wirklich auffallende Erfolg hiervon ist nun, daß ein solches, für schwülstig und unverdaulich geltendes Musikstück [wie die neunte Sinfonie] plötzlich in der Weise melodios ansprechend und fließend erscheint, daß das naiveste Publikum gar nicht begreifen kann, warum diese Kompositionen für unverständlicher als andere

---

<sup>1</sup> S. den Brief Mendelssohns an Zelter bei Hensel, a. a. O. I, S. 335 f. Vgl. M.'s Reisebriefe I, S. 318 f.

<sup>2</sup> Jul. Eckardt, a. a. O. S. 46.

<sup>3</sup> Ferd. Hiller, Fel. Mendelssohn, S. 133.



gelten konnten<sup>1</sup>.« Beim Anhören dieser »unbeschreiblich schön« vorgetragenen Sinfonie im Jahre 1839 ist Wagner nach seinen eigenen Worten erst das Verständnis für den Beethovenschen Vortrag aufgegangen. Er erzählt, daß die französischen Musiker durch unermüdliches Ausfeilen der Technik und Eindringen in den Gesamtbau des Werkes dahin kamen, ihre Stimmen zu »singen«, während Habeneck das rechte Tempo allein aus dem durch das Studium geweckten Melos der Beethovenschen Musik fand. Niemals wieder will Wagner die schwierigen Stellen der neunten Sinfonie so vollendet gehört haben als von den Pariser Musikern<sup>2</sup>.

Habeneck war ein Musiker »vom alten Schrot«, ein Alleinherrscher, dem alle unbedingt gehorchten<sup>3</sup>. Daß er aber »keine abstrakt - ästhetische Inspiration« besaß und »ohne alle Genialität« war, wie es bei Wagner heißt<sup>4</sup>, ist schwer glaublich. Jedenfalls meint Wagner, daß Habeneck naturalistisch musizierte, daß er sich über diese oder jene Ausdrucksnuance keine Rechenschaft geben und seine Anordnungen nicht in ästhetische Maximen kleiden konnte, denn mit Fleiß allein ist eine solche Vergeistigung der Musik, wie sie von Habenecks Konzerten gerühmt wird, nicht zu erreichen. Wenn Habeneck nicht die eigene Anschauung, das eigene Erleben der Beethovenschen Kunst den Musikern übermitteln hätte, es wäre nie eine außergewöhnliche Kunstleistung von seinem Orchester erzielt worden.

Habeneck erlaubte sich allerdings in seiner Direktion, die in der Oper ebenso anerkannt wurde wie im Konzert, viele Freiheiten. So ließ er im Finale der zweiten Sinfonie Beethovens an der Stelle, wo alle Instrumente vor dem Schluß auf dem *fis* liegen bleiben, die Hörner allein während der ganzen Dauer der Fermate die Oktave halten<sup>5</sup>. Dann fand er, wie Berlioz meint, daß die Kontrabässe im dritten Satz der fünften Sinfonie

<sup>1</sup> »Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule.«

<sup>2</sup> Wagner, Über das Dirigieren.

<sup>3</sup> Wagner, ebd. Vgl. Elwart, a. a. O. S. 328: »Il avait l'écorce rude; mais cette écorce cachait un coeur excellent.« S. auch Mendelssohns Reisebriefe I, S. 326: »Es würde Euch freuen, all die Freundlichkeiten und kleinen Artigkeiten zu sehen, die Der [Habeneck] für mich hat; nach jedem Symphoniestück fragt er mich, ob mir irgend etwas nicht recht sei, und so habe ich einige Lieblingsnuancen hier, im französischen Orchester, zuerst durchsetzen können.«

<sup>4</sup> Wagner, a. a. O.

<sup>5</sup> Deldevez, a. a. O. S. 58: »A l'exécution, Habeneck laissait tenir la note (en octave) des cors isolément, pendant tout le temps de l'arrêt.«

»nicht gut klingen«; er ließ sie einfach fortfallen<sup>1</sup>. Auch mit den Reprisen ging er sehr frei um, was ihm von Berlioz stark angekreidet wurde. Bekannt ist auch, daß Habeneck bei Erstaufführungen Beethovenscher Werke viel streichen mußte. Im Finale der zweiten Sinfonie wurde vom ersten Halt an der fis-dur-Stelle zum Unisono-fis am Schluß gesprungen und für das Larghetto das berühmte Allegretto der siebenten Sinfonie eingelegt »pour faire passer le reste«, ein Zugeständnis an das Publikum, das sich aus der Habeneckschen Politik, für Beethoven Propaganda zu machen, sehr gut erklärt<sup>2</sup>. Habeneck kannte die Sinfonien in- und auswendig. Zu Deldevez, der ihn einmal bei der Aufführung einer eigenen Komposition um ein Ritardando bat, sagte er: »Lassen Sie mich nur machen, es ist weit besser, die rhythmische Bewegung aufrecht zu halten! Sehen Sie auf Beethoven; bei ihm kommt in der fünften Sinfonie zum ersten Male ein poco ritardando vor<sup>3</sup>.« Die Worte zeigen mehr als alle anderen Berichte, wie eingehend Habeneck die Werke studiert hatte; und seine Beobachtung, daß Beethoven in den Sinfonien I—VIII verhältnismäßig spärlich mit dem ritardando und stringendo umgeht<sup>4</sup>, läßt einen Rückschluß auf das erwähnte Tempotreiben in der Beethovenschen Epoche zu. Man kann daraus vielleicht ein Stück Tradition heraushören. Deldevez nennt Habeneck auch den Erfinder des Tremolo nahe am Steg. Als ihm einmal in der Orakelszene der Gluckschen »Alceste« das Tremolo der Geigen nicht schauerlich genug klang, rief er den Spielern zu: »Immer stärker, noch stärker!«, bis die Spieler, dadurch angetrieben, den Ton in einem rasenden Tremolo nahe am Steg erzittern ließen<sup>5</sup>. Habeneck war überhaupt ein erfinderischer Kopf. Die ewigen Sorgen, die ihm die seit alter Zeit mit Taktierlärm verbundene Chordirektion hinter der Szene machte, führten ihn auf den Gedanken, eine Taktmaschine zu erfinden. Er ließ durch einen Mechaniker zwei Pedale anfertigen, mit denen er vom Dirigentenpult aus den Takt hinter die Koulissen »treten« konnte. In Meyerbeers »Robert der Teufel« soll sich die Erfindung sehr gut bewährt

<sup>1</sup> Berlioz, Memoiren I, S. 78.

<sup>2</sup> Deldevez, De l'exécution d'ensemble, Paris 1888, S. 141f.

<sup>3</sup> L'art du chef d'orchestre, S. 103.

<sup>4</sup> Die betreffenden Stellen hat Deldevez zusammengestellt (L'art du chef d'orch.).

<sup>5</sup> Deldevez, De l'exécution, S. 121.

haben<sup>1</sup>. Habeneck verstand alles Technische so auszufeilen, daß nach dem Urteil der Zeitgenossen kein vollkommeneres Orchesterspiel zu hören war; alle Komponisten, auch Meyerbeer, waren herzlich froh, wenn ihre Werke unter seiner Ägide zur Ausführung kamen<sup>2</sup>.

Der Habeneckschen Direktion, die auf die deutschen Musiker, vor allem auf Richard Wagner, einen so großen Eindruck gemacht hat, verdankt auch Berlioz mehr, als er eingestehen will. Sein leidenschaftliches Temperament, sein krankhaftes Gefühl, in jedem Musiker, der seiner Kunst fernstand, einen persönlichen Feind zu sehen, haben ihm die Freundschaft vieler Musiker, auch die Habenecks verscherzt. Daraus erklären sich am besten seine vielen Angriffe auf den berühmten Beethovendirektoren. Er schreibt Habeneck zwar gute Absichten, Talent und Begeisterung zu<sup>3</sup>, aber in erster Reihe sieht er in ihm doch nur den Verkleinerer seiner Kunst und den Intriguanen. Dabei hatte Habeneck Berlioz' Preiskantate, seine Phantastique und auch das Requiem dirigiert! Allerdings ging der Dirigent nach des Komponisten Worten mit den Werken reichlich oberflächlich um. Die Geschichte mit der Tabaksdose, die Habeneck gerade im größten Effektmoment des Tuba mirum bei der Direktion herauszieht, oder das Abbrechen der Proben zum »Benvenuto Cellini«, weil Habeneck den Komponisten nicht zufriedenstellen kann<sup>4</sup>, können gewiß seine Autorität im Dirigentenfach in Frage stellen. Aber man wird wohl auch diese Berichte nicht Wort für Wort unterschreiben. Berlioz hat viel von dem alten General gelernt, vor allem die Technik der Ausarbeitung und das Verständnis für die deutsche Musik.

Berlioz' Bedeutung im Dirigentenfach liegt nicht in der neue Momente suchenden Reproduktion klassischer Musik, sondern in der Leitung seiner eigenen, an Instrumentation wie dichterischer Kühnheit überreichen Werke. Gerade die rhythmisch und technisch neuartige Faktur seiner Kompositionen bestimmte

---

<sup>1</sup> M. Murland, Anton Franz Habeneck, Allg. Musik-Ztg. 1910, S. 1175 f. Vgl. auch Berlioz' Nachrichten von der Londoner Taktiermaschine, Instrumentationslehre X, S. 292.

<sup>2</sup> Henry Blaze de Bury, Meyerbeer et son temps, Paris 1865, S. 70 Anm.: »Jamais Meyerbeer ne dormait plus tranquille après son dîner que lorsqu'il savait, à n'en pas douter, qu' Habeneck dirigeait.«

<sup>3</sup> Memoiren I, S. 92.

<sup>4</sup> Berlioz, Memoiren I, S. 263 f. und 279.

sein Erweitern der Direktionspraxis, sein Übernehmen und Ausbauen der Habeneckschen Tendenzen in der modernen Musik.

Berlioz war kein Instrumentalvirtuose wie Habeneck, Spohr, Mendelssohn oder Liszt, dafür besaß er einen außerordentlich feinen Klangsinn und ein Gefühl für musikalische Nuancen und Farben, wie wenige Musiker seiner Zeit. Wenn wir seinen Worten glauben dürfen, so war es einzig und allein der Mißerfolg seiner Werke unter fremder Direktion, der ihm den Taktstock in die Hand zwang. »Lernt euch selbst aufführen, und zwar gut aufführen, ... denn der gefährlichste eurer Dolmetscher ist der Dirigent, vergeßt das nicht!<sup>1</sup>« In diese Worte faßte Berlioz alle seine Erfahrungen zusammen. Nach dieser Maxime handelte er von seiner Rückkehr aus Italien bis zu seinen letzten Konzerten.

Er muß ein temperamentvoller, feuriger Kapellmeister gewesen sein, eine Persönlichkeit, die Musiker und Publikum gleich von den ersten Takten an faszinierte. »Leidenschaftliches Ungestüm«, »träumerische Weichheit der Empfindung« und eine gewisse »krankhaft melancholische Stimmung« sind die Charakteristika seiner Werke und seines Vortrags<sup>2</sup>.

Bei der Direktion verkörperte er das ganze Orchester, wie der Fürst von Hohenzollern-Hechingen sagte<sup>3</sup>. Und wenn er auch in dem äußeren Auftreten mehr tat »als nöthig war, so daß er die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sein Gebahren lenken mußte, so geschah dies doch ohne alle Coquetterie«; er wollte sich nicht als Dirigiervirtuose zeigen, sondern lediglich seine Musik zur Geltung bringen<sup>4</sup>. In den Proben unermüdlich, bewies er bei der Organisation seiner Privatkonzerte eine geradezu erstaunliche Willenskraft und Energie. Den ihm ergebenden Musikern war er stets kameradschaftlich gesinnt und konnte nur gegen Choristen reichlich grob werden; er geriet aber im nächsten Augenblick über eine gelungene Stelle wieder in solche Begeisterung, daß er alles Vorangegangene vergaß. Er lebte in der Musik und fühlte sich glücklich, wenn er vor einem guten Orchester stand und seine Kunstbegeisterung

<sup>1</sup> Berlioz, Memoiren I, S. 280.

<sup>2</sup> Ebenda II, S. 322.

<sup>3</sup> Ebenda II, S. 342.

<sup>4</sup> Ferd. Hiller, Künstlerleben, Köln 1880, S. 98. Anton Seidl sagt von Berlioz (Über das Dirigieren. Bayreuther Blätter 1900, S. 306): »Bald war er hoch oben in der Luft, bald wieder unterm Pult, bald drohte er unheimlich dem großen Trommler zu, bald wieder schmeichelte er dem Flötisten um den Bart, bald zog er die längsten Fäden aus den Violinisten, bald wieder stieß er durch die Luft auf die Contrabässe los.«

auf die Musiker übertragen konnte. »Mit welcher rasenden Freude gibt sich [der Komponist und Dirigent] der Wonne hin, auf dem Orchester zu spielen!« schreibt er an Liszt<sup>1</sup>. »Wie versteht er es, dieses großartige, feurige Instrument zu drängen, zu fassen, zu umklammern! er entfaltet wieder eine allseitige Aufmerksamkeit; er sieht überall hin; mit einem Blick gibt er den Sängern und Musikern ihre Einsätze an, oben, unten, links, rechts, mit einer Bewegung des rechten Armes wirft er Akkorde hin, welche wie harmonische Geschosse in der Ferne zu platzen scheinen; dann läßt er in den Fermaten die ganze durch ihn entstandene Bewegung anhalten; er fesselt die Aufmerksamkeit aller; er hält jeden Arm, jeden Atemzug in seinem Bann, er lauscht einen Augenblick der Stille und gibt den bezähmten Wirbelsturm zu noch tollerem Laufe wieder frei. . . . Und im großen Adagio! Wie ist er da glücklich, sich auf dem schönen See seiner Harmonien sanft zu wiegen . . . Dann geschieht es oft, aber nur dann, daß der Komponist und Dirigent das Publikum ganz vergißt; er be-lauscht sich, er beurteilt sich; und wenn er mit den Künstlern, die ihn umgeben, ergriffen ist, legt er keinen Wert mehr darauf, welchen Eindruck das Publikum . . . empfangen hat. Wenn sein Herz gebebt hat, bei der Berührung der poetischen Melodie, wenn er gefühlt hat, wie seine Seele in innerlicher Glut entbrannte, so ist sein Ziel erreicht, der Kunsthimmel steht ihm offen, was kümmert ihn die Erde!« . . .

Berlioz ist in seiner Kapellmeisterlaufbahn nur als Interpret der eigenen Werke weiteren Kreisen bekannt geworden. Und wenn er fremde Arbeiten, sicherlich aber solche, die ihm unsympathisch waren, nicht ohne Voreingenommenheit hat auf-führen können, so ist er doch durch seine Schriften, besonders durch die Instrumentationslehre, einer der wichtigsten Förderer der Direktionskunst geworden.

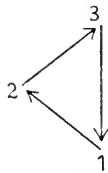
»Der Dirigent muß sehen und hören können; er muß geistes-gegenwärtig und energisch beanlagt sein«, mit diesen Worten leitet Berlioz die positiven Ausführungen seiner Direktionslehre ein<sup>2</sup>. »Er muß in der Kompositionslehre bewandert sein, die klangliche Natur, den Umfang der Instrumente kennen.« Er muß Partitur lesen können und »Empfindung, Verständnis und Leidenschaft« besitzen, um seine Musiker anfeuern und

<sup>1</sup> Memoiren II, S. 33f.

<sup>2</sup> Instrumentationslehre X, S. 269 f.: »Der Dirigent, zur Theorie seiner Kunst.«

begeistern zu können, kurz er muß eine angeborene Direktionsgabe besitzen, damit er seine künstlerische Aufgabe, die sich in Wiederholung und Ausarbeitung bekannter Stücke und in Neueinstudierungen teilt, mit gutem Erfolg durchführen kann. Bei neuen Werken, die den Musikern nicht bekannt sind, handelt es sich vor allem darum, »den Gedanken des Komponisten ans Licht zu ziehen und klar und deutlich darzustellen«<sup>1</sup>. Der Dirigent muß sich den »geistigen Charakter des Werkes« klar machen und den Sinn und die Idee der Musik erfassen. Dafür geben persönliche Anweisungen des Komponisten oder, wo diese fehlen, Tradition, dann auch Metronomangaben wertvolle Hinweise<sup>2</sup>. Trotzdem bleiben bei den älteren, nicht metronomisierten Werken noch genug Zweifel über das jeweilige Tempo. In solchen Fällen entscheidet nach Berlioz allein die persönliche Auffassung des Dirigenten und sein Stilgefühl. Wie dies theoretisch und auch praktisch zu bilden ist, darüber gibt er keinen Aufschluß. Seine praktischen Vorschläge berücksichtigen in erster Reihe die neuere Musik. Für diese waren aber Tradition und Metronomangabe noch immer zuverlässige Wegweiser.

Das rein Mechanische des Taktierens bringt Berlioz in der aus den früheren Kapiteln bekannten Form. Er plaidiert für den Taktstock als Direktionsmittel und gibt die bekannten Taktiermarken. Interessant sind da nur die Bemerkungen vom Dreitakt, der in Deutschland auch in dieser Weise:



geschlagen wurde, eine Form, die Mendelssohn bevorzugt haben soll. Sie ist unauffälliger als die jetzt allgemein übliche und noch heute sehr gut brauchbar, wenn der Dirigent alle Musiker vor seinem Pult aufgestellt hat. Neu sind Berlioz' Angaben über das Taktieren zusammenfallender Taktarten. Er gibt zum erstenmal eine theoretisch begründete Anleitung, komplizierte Rhythmennmischungen, wie sie im »Don Juan«, in Spohrs Sinfonien, in der »Harold«-Sinfonie oder in »Fausts Verdammung« vor-

<sup>1</sup> Memoiren II, S. 216.

<sup>2</sup> Instrumentationslehre S. 273.

kommen, zu dirigieren. Er schlägt eine Einteilung der kleineren Rhythmen in die große Taktart und kleine Hilfsbewegungen mit der Hand vor, über deren Anwendung von Fall zu Fall zu entscheiden sei.

Berlioz' Beobachtungen von dem Verschleppen ganztaktiger Triolen im Alla Breve, ebenso seine Ausführungen über das Dirigieren des Recitativs, wo mit Nachdruck das Ausschlagen der Taktteile verlangt wird, seine Forderung, daß alle Musiker bei schwierigen Stellen den Dirigenten ansehen müssen, und ähnliche Ratschläge gelten noch heute als Grundlage jeder Direktionsanleitung. Er kommt dann auf das alte Erbübel der französischen Operndirektoren, auf das laute Markieren des Takts zurück. Er nennt es »einfach eine Barbarei«. Nur ein einziger, vorbereitender, hörbarer Taktschlag kann gestattet werden, wenn der Dirigent aus irgendeinem Grunde den Opernchor nicht sehen kann. Berlioz' Bemerkungen vom elektrischen Metronom, das jetzt allgemein eingeführt ist, und sein Vorschlag, tüchtige Chordirektoren anzustellen und geteilte Proben anzusetzen, erinnern zum Teil an Gassners Direktionslehre.

Das von Berlioz ausdrücklich geforderte exakte, notengetreue Spiel der Musiker ist in unsern Tagen Gemeingut der Musikpraxis geworden. Wie die deutschen Musiker seit Reichardts Zeiten gegen die willkürlichen Veränderungen im Orchesterspiel gekämpft haben, ist früher gezeigt worden. Für Berlioz ist das Orchester ein einziges Instrument in der Hand des Dirigenten, der für Auffassung und Wiedergabe selbst eintreten muß. »Die Ausführenden sind nur mehr oder weniger einsichtige Werkzeuge, um Gestalt und Wesen der Werke ans Licht zu setzen; sie haben zu folgen, aber nicht zu gebieten.« Nicht die Musiker stehen im Mittelpunkt einer Aufführung, sondern die Individualität des Kapellmeisters. »Ich weiß wohl«, sagt Berlioz, »daß sich einige Künstler in ihrer Eigenliebe gekränkt fühlen, wenn sie so (wie die Kinder, sagen sie) am festen Gängelbände gehalten werden. In den Augen des Dirigenten aber, der lediglich auf ein glänzendes Endresultat hinausarbeiten muß, verliert dieser Einwand jegliche Bedeutung.... Irgendwelche Bestrebungen individueller Auffassung... sollten [bei den Orchestermitgliedern] nicht zugelassen werden<sup>1</sup>.« Der Satz kann nur für die neuere Musik gelten und ist in dieser

---

<sup>1</sup> Instrumentationslehre S. 279. A Trav. Chants (ed. Pohl) S. 355.

Form auch zu scharf, da jedes Solo dem eigenen Empfinden eines guten Spielers überlassen bleiben muß.

Berlioz' Entwurf der Aufgaben eines Kapellmeisters und sein Eintreten für das moderne Direktionsprinzip sind für diese Zeit nicht neu. In Deutschland hatten wir von den gleichen Bestrebungen schon in früheren Jahren gehört. Berlioz' Kunstreisen haben aber seine Anschauungen weit propagiert. Seine Instrumentationslehre wurde eines der wichtigsten Lehrwerke der Zeit, und seine Wanderreisen mit der »Phantastique«, »Romeo und Julia«, dem »Harold« führten der musikalischen Romantik und der Nachklassik Deutschlands eine Literatur zu, deren Klangmischungen, deren Satztechnik und musikalisch-literarische Faktur einen großen Einfluß auf die Musikübung gewannen.

Ihren größten Vermittler haben seine Ideen in Franz Liszt gefunden, der der französischen Kultur mehr verdankt, als man anzunehmen geneigt ist. Er verlebte seine Jünglings- und ersten Mannesjahre, in denen ein Künstler fremden Einflüssen leichter zugänglich ist als in späterer Zeit, in dem Paris der sozialen und kunstphilosophischen Reformer und der freigeistigen Literaten, die auf sein Denken und Fühlen ebenso stark wirkten wie die Musiker Paganini, Chopin, Urhan, Fétis und Berlioz. Sein ganzes Leben hindurch hat Liszt die französische Kunstanschauung nicht verleugnet. Die sinfonischen Werke, die Klavier- und Liedliteratur zeigen überall jene rhythmische Beweglichkeit und jene fein nuancierte Farbengebung, die ein Hauptkennzeichen der französischen Musik bilden. Selbst in seinen an den Weimarer Poetenkreis anschließenden Kompositionen klingt der französische Ton durch, der allerdings durch die Eigenheiten seines Stils und die Schmiegsamkeit seiner künstlerischen Natur häufig verdeckt wird. Auf dem Gebiet der Orchesterdirektion läßt sich Liszts französische Richtung mit strikten Beweisstücken kaum belegen. Man darf annehmen, daß Liszt Habenecks Konzerte fleißig besucht hat, und daß auch er durch die Konservatoriumsaufführungen in Beethovens Stil näher eingedrungen ist. Den größten Einfluß übte aber auf ihn die Kunst Berlioz'. Die »Phantastique« übertrug er fürs Klavier, Berlioz' Konzerte unterstützte er durch sein Klavierspiel, Berlioz' Werke gaben den Anstoß zur Schöpfung seiner sinfonischen Dichtungen.

Das künstlerische Ergebnis der Pariser Jahre wurde der Öffentlichkeit zunächst nur durch den Klaviervirtuosen bekannt, der seinem Programm durch ein beinahe beispielloses Eintreten für



die moderne und klassische Literatur eine eigene Note gab. Aber erst nach Liszts Siegeszügen durch die kultivierte Welt, erst in den Jahren, wo der Virtuose in Weimar einen festumrissenen Wirkungskreis fand, wurden seine künstlerischen Ideen auch in der Direktion in vollem Umfang wirksam. Am Weimarer Hof, wo er das Musikleben durch tüchtige Aufführungen zum Mittelpunkt der neudeutschen Musik und des Wagnerschen Musikdramas machte, wurde er der Begründer einer neuen Direktionsführung in Deutschland.

Gleich seine ersten Konzerte in Weimar zeigten der Öffentlichkeit, daß ein Kapellmeister vor dem Orchester stand, dessen Vortragsstil sich nicht in die bekannten Listen einordnen ließ. So meint der Referent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, daß die Beethovenschen Sinfonien »in langsameren Tempo's« genommen wurden, als man es allgemein gewohnt war, er fügt hinzu: »mit überraschendem Gewinn für die Wirkung«<sup>1</sup>. An einer anderen Stelle heißt es: »Sein Feuergeist dämpfte sich . . . zu ächt künstlerischer Ruhe und Besonnenheit, ohne an Kraft und Lebendigkeit zu verlieren«<sup>2</sup>. Damit wird der Hauptcharakter seines Vortrags gekennzeichnet: sein Abweichen von der Mendelssohnschule. Er dirigiert Beethovens Sinfonien langsamer im Tempo, also in entgegengesetztem Sinne wie die deutschen Kapellmeister. Unser Kritiker läßt sich an dieser Feststellung genügen. Er schreibt in begeistertem Ton von Liszts Dirigenteneigenschaften, fragt aber nicht, ob seine Beethovenwiedergabe sich musikalisch rechtfertigen läßt. Weiter werden Liszts Konzerte ein »Erwecken schlummernder Kräfte« genannt. Er verstand es, »den Geist des Werkes in vollem Glanze aufleuchten zu lassen«, jede feinste Nuance »allen Ausführenden erkennbar in seinen Bewegungen auszuprägen, ohne in carikiertes Herumfahren auszuarten. Sein bewegliches, alle Gefühle abspiegelndes Antlitz verdolmetscht die Freuden und Leiden der Töne . . . Liszt ist die verkörperte Musikseele«<sup>3</sup>. Und Cornelius schreibt enthusiastisch<sup>4</sup>: »Welche Studien enthielten die Proben zu den großen Musikaufführungen, welche Wunder erlebte man an Liszts Gehör, an seiner leitenden und darstellenden Hand, an der Art, wie er sich mitzutheilen, wie er zu begeistern, zu elektrisieren wußte.«

<sup>1</sup> A. a. O. 1844, S. 164.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 243.

<sup>3</sup> Neue Zeitschrift für Musik 1844, S. 72 und Allg. Mus. Ztg. 1844, S. 164f.

<sup>4</sup> Neue Zeitschrift für Musik 1867, S. 287.

Er erzog sein Orchester zu völliger Herrschaft über alles Materielle, um dann in ungebundener Freiheit auf dem Orchester zu phantasieren wie auf dem Klavier. Durch anhaltendes, eifriges Proben brachte er seine Musiker dazu, daß sie alles Handwerkliche vollkommen im Griff hatten und nur auf ihren Führer zu achten brauchten, um seinen Intentionen zu folgen.

Liszt besaß keine deutsche Kapellmeistertechnik, kannte keine Mendelssohnschule, keine Webersche oder Spohrsche Tradition. Er hatte viele deutsche Dirigenten gehört, aber der Geist, wie er durch Mendelssohn gefestigt war, konnte ihm nicht zur Herzenssache werden. Seine Kunstanschauung wurzelte in der französischen Kultur. Habenecks Präzisionstechnik und Berlioz' programmatisches Erfassen des musikalischen Ausdrucks bildeten die Grundlage seiner Direktion, die er durch innigstes Anschmiegen an deutsche Denkungsart weiterführte.

Er legte den Schwerpunkt seiner Interpretation in den Ausdruck der poetischen Idee. Nicht der Takt und das strenge Tempo, nicht der gleichmäßige Fluß von Rhythmik und Mensur waren für seinen Vortrag bestimmend, sondern der musikalische Gedanke, der Inhalt der Motive<sup>1</sup>. Er sah in der Sinfonie Beethovens ein Aufstellen, Entwickeln und Ausdeuten von Affekten nach programmatischen Gesichtspunkten. Es ist der gleiche Hintergrund, auf dem die Alten ihre musikalische Fachästhetik gründeten, nur vom Standpunkt des Programmusikers aus gesehen. Der lebhaften, frischen Leitung der Mendelssohnschule trat mit Liszt die größte Freiheit der künstlerischen Wiedergabe gegenüber, der ungebundene, nur dem Geist der Tondichtung folgende, stark modifizierte Vortrag. Liszt nennt ihn den »periodischen Vortrag«, da nicht der Einzeltakt mit seinen Akzenten Tempo und Ausdruck der Themen bestimmt, sondern die musikalische Periode, die zur Einheit gefaßte Motivik. Er nahm die Themen-Gruppe, die in der neuen Kunst an Ausdehnung gewonnen hat und im Aufbau komplizierter geworden ist, zur Grundlage seiner Tempoführung. Doch hielt sich seine Freiheit im Vortrag stets in den Grenzen, die die ebenmäßige Architektur und die Individualität des Komponisten erfordern; Takt und Tempo sind, wie Liszt sagt, der Stamm des Baumes, der unverrückbar

---

<sup>1</sup> S. Liszts Ges. Schriften V, Breitkopf & Härtel, S. 228 f. Brief vom 5. Nov. 1853 an Richard Pohl über das Dirigieren. Vgl. hierzu L. R a m a n n, Franz Liszt II, 1, S. 222 f.

festhält, wenn Blätter und Zweige im Winde hin und her wogen<sup>1</sup>.

In der Direktion nach dem Affekt eines Stückes, die wir von der Renaissance an verfolgen konnten, liegt gewiß nicht das Neue der Lisztschen Direktion, sondern in dem Herausstellen der musikalischen Periode, in der veränderten Führung der Rhythmik, die die Schranken der Gruppentakte überspringt, in der musikalisch freien Deklamation. Die Kapellmeister der älteren Zeit sind keine Taktschläger oder »Ruderknechte« gewesen, um mit Liszt zu reden<sup>2</sup>, sie kannten das Nuancieren und Modifizieren ebensogut wie er. Aber jenes freie Gestalten, wie es die Musik der sinfonischen Dichtungen zeigt, war der alten Kunst und der vor-Lisztschen Musikübung fremd. Nur aus dem Geist der Lisztschen Orchesterwerke läßt sich auch die Eigenart seiner Direktion verstehen: ein freies, dem dichterischen Gedankengang folgendes Phantasieren, das einzig und allein durch den lebenswahren Ausdruck der dichterischen Ideen und ihre Charakterisierung mittelst weitgehender Modifikationen im Vortrag und Tempo bestimmt wird.

Wie sich Liszt als Klaviervirtuose eine eigene Technik schuf, so leitete auch der Dirigent seine Musiker nach einer eigenen Methode. Er führte den Taktstock nicht in abgezikelten Dreiecken und anderen Polygonen, sondern versuchte, den Gang der Melodie nachzuzeichnen, ihr Heben und Fallen, ihr Verweilen auf entscheidenden Noten. Er versinnbildlichte in seiner Führung die musikalischen Perioden und Motive. Man könnte von einer modernen Cheironomie sprechen, denn Liszt erstrebte eine sichtbare Darstellung von Phrasierung und Nuancierung. Seine Musiker hatten sich an diese freie Stabführung bald gewöhnt, sie verstanden ihn vollkommen, wenn »bei lyrischen Partien sein Taktstock [der Idee] mehr zu folgen als zu befehlen schien, wenn er bei Stellen lyrischen Hebens und Senkens völlig ruhte, oder wenn er bei hervortretend epischen und deklamatorischen Momenten nur den rhetorischen und Hauptaccent angab, oder auch, wenn Liszt bei Solopartien ihn ganz hinlegte, um dem Künstler die Bewegungsfreiheit zu sichern«<sup>3</sup>. Er wollte sich bei seiner Direktion

<sup>1</sup> Ramann, a. a. O. II, 2, S. 105. Vgl. Liszt, Vorwort zur Partitur der Symph. Dichtungen.

<sup>2</sup> Brief über das Dirigieren.

<sup>3</sup> Ramann, a. a. O. II, 2, S. 93f. Vgl. Hanslick, Gesch. des Concertwesens, S. 310: Liszt meint, »es sei nicht nothwendig zu taktiren, sondern bloss die Eintritte der Rhythmen, Cäsuren und der Instrumente zu markiren«.

»augenscheinlich überflüssig« machen; die Dirigenten sind nach seinen Worten »Steuerleute, keine Ruderknechte«<sup>1</sup>. Kleinere Opern, wie »Martha«, leitete er überhaupt ohne Taktstock, und bei Instrumentalsoli ließ er einem tüchtigen Musiker völlig freie Hand<sup>2</sup>, hierin Berlioz' diktatorisches Regiment weit übertreffend.

Gegen die Lisztsche Direktion erhob sich in der den Neu-deutschen feindlichen Presse ein wahrer Sturm. Aus seinen Dirigierbewegungen wollte man seine Unfähigkeit als Orchesterleiter beweisen. Seine Freiheiten im Vortrag wurden als ungebührlich hingestellt, während sein Eintreten für Berlioz, Wagner und selten aufgeführte Werke einen starken Widerhall in den antimodernen Blättern hervorrief. Liszt sah über die Hochfahrenheit manchen Kritikers hinweg und nur aus wenigen Briefen hört man, wie ihm die Unduldsamkeit der alten Schule naheging. Als nach dem Karlsruher Musikfest, das unter Liszts Führung neben den Klassikern auch Werke von Wagner und Berlioz brachte und bis auf einige Versehen des der Lisztschen Direktion ungewohnten Orchesters einen glänzenden Verlauf nahm<sup>3</sup>, viele Berufsmerker von seiner Unfähigkeit als Dirigent sprachen<sup>4</sup>, schrieb er jenen oft zitierten Brief an Richard Pohl, den Hoplit, in dem er seine Anschauung vom Dirigentenamt niedergelegt hat. Die Werke Beethovens und der neueren Kunst erfordern nach seinen Worten »einen Fortschritt in der Betonung, in der Rhythmisierung, in der Art, gewisse Stellen im Detail zu phrasieren, zu deklamieren und Schatten und Licht im Ganzen zu vertheilen — mit einem Wort: einen Fortschritt im Stil der Ausführung selbst. Dieser knüpft zwischen dem dirigirten und dem dirigirenden Musiker ein Band anderer Art als das, welches durch einen unverwüthlichen Taktschläger geknotet wird. Denn an vielen Stellen arbeitet die grobe Aufrechterhaltung des Taktes und jedes einzelnen Taktheiles | 1, 2, 3, 4 | 1, 2, 3, 4 | einem sinn- und verständnisvollen Ausdruck geradezu entgegen. Hier wie allerwärts tödtet der Buchstabe den Geist.«

<sup>1</sup> Brief vom Dirigieren.

<sup>2</sup> Ramann II, 2, S. 94, Anm. 1.

<sup>3</sup> Hoplit (R. Pohl), Das Karlsruher Musikfest, Leipzig 1853, S. 79f. Zur Lisztschen Direktion vgl. das Vorwort zur Partitur seiner sinfonischen Dichtungen und Liszts Briefe (ed. La Mara) I, S. 275 und 327, II, S. 109, 120.

<sup>4</sup> Noch heute wird von vielen Musikern behauptet, daß Liszt ein schlechter Dirigent gewesen sei. Vgl. Arthur L a s e r, Der moderne Dirigent, Leipzig 1904. S. 29f.

Liszt schießt in seinen weiteren Ausführungen etwas am Ziel vorbei. Niemand hatte von ihm verlangt, vor dem Orchester als Windmühle zu fungieren. Selbst die rüstigsten Taktschläger der alten Schule waren keine lebenden Metronome. Aber gerade das einseitige Verurteilen seiner Vormänner charakterisiert Liszts Auffassung vom Dirigieren: Die neue Kunst fordert einen neuen Stil in der Ausführung, eine freie, individuelle, nur der poetischen Idee folgende Direktion. Für die Geschichte ist diese programmatische Richtung epochemachend geworden. Sie bildet neben Richard Wagners Direktionslehre das Vorbild der modernen Dirigenten.

Als Liszt das Weimarer Musikleben reformierte, war Richard Wagners Tätigkeit als Berufskapellmeister bereits beendet. Nach den Kapellmeisterjahren in Lauchstädt, Magdeburg, Königsberg und Riga hatte er in Dresden eine feste Anstellung gefunden, in der er als Dirigent und Organisator des Musiklebens bis zu den Märztagen wirkte. Auch Wagner war, wie Berlioz, kein Instrumentalvirtuose, als er zum Dirigentenpult kam, dafür hatte er aber die wichtigen Lehrjahre an kleineren Bühnen durchgemacht. Er wuchs in der Praxis auf. Die Theaterluft war ihm ebenso wie seinem Vorgänger, Carl Maria von Weber, Lebensbedürfnis. Beide besaßen von Haus aus die Neigung zum Bühnenleben, beide waren geborene Reformatoren, beide erfüllte der gleiche dramatische Geist in Wirken und Schaffen. Als Operndirigent gehört Wagner zur Weberschen Richtung, doch hat er durch neue praktische Vorschläge, durch seine Musikdramen und Schriften auf unsere Zeit nachhaltiger gewirkt als irgendein anderer Kapellmeister. Es gibt keinen schaffenden Künstler, der sich nicht Wagners Kunst zu eigen gemacht hätte, keinen Dirigenten, der nicht auf Wagners Ideen zurückginge.

Das Leipziger Konzertleben vor Mendelssohn hatte auf Wagner keinen Eindruck gemacht. Matthäis Vorspiel in den Gewandhauskonzerten und die Direktion von Kapellmeister Pohlentz, dem »Typus aller gemütlichen, dicken Musikdirektoren«, hatten ihn abgestoßen<sup>1</sup>. Im Chorwesen, das in Leipzig und Um-

<sup>1</sup> Vgl. »Mein Leben« von R. Wagner, I. S. 73. Wagners Darstellung des alten Leipziger Konzertlebens ist stark anfechtbar. Vgl. D ö r f f e l, Gesch. der Gewandhauskonzerte, S. 67f. Die zeitgenössische Kritik schreibt einmal von Pohlentz' Direktion: »Unser Musikdirector Hr. Aug. Pohlentz dirigirt umsichtig und sicher und verdient allen Dank für das fleissige, eben jetzt besonders schwierige Einstudiren der Ensemblesätze.« S. auch Allg. Mus. Ztg. 1836,

gend noch eine Nachblüte der großen Kantatenzeit erlebte, und ebenso auf Ausflügen konnte der junge Wagner seinen Musikdurst stillen. Aber es zog ihn zum Instrumentalkonzert und zur Oper, deren Hauptvertreter er gerade in seiner Jugend nicht zu hören bekam. So wurde nicht einer der großen Kapellmeister Wagners künstlerisches Vorbild, sondern eine Sängerin, Frau Wilhelmine Schröder-Devrient. »Was Polenz durch seine Direktion der neunten Sinfonie, was das Wiener Conservatorium, Dionys Weber und mancherlei andre stümperhafte Eindrücke, durch welche mir die klassische Musik in Wahrheit eindrucklos vorgeführt worden war, noch nicht vollständig erreicht hatten, gelang der unbegreiflichen Wirkung der unklassischsten, italienischsten Musik durch die wunderbar zündende und entzückende Darstellung des ‚Romeo‘ durch die Schröder-Devrient<sup>1</sup>.« Die Kunst dieser genialen Sängerin erschloß Wagner das Verständnis für melodische Kraft und dramatische Wirkung. In Magdeburg gastierte sie unter seiner Direktion, und in Nürnberg hörte er sie als Emmeline in der »Schweizerfamilie« von Weigl, was auf sein empfängliches Gemüt einen so starken Eindruck auslöste, daß er noch in späteren Jahren bedauerte, daß »so etwas, wie die Darstellung dieses Schweizermädchens nicht als Monument allen Zeiten erkenntlich festgehalten und überliefert werden kann«. Dem Gesang der Schröder-Devrient entnahm er die »besten Anleitungen im Betreff des Tempo's und des Vortrages Beethoven'scher Musik«<sup>2</sup>.

Noch stärker wirkte auf ihn die Pariser Aufführung der ersten drei Sätze der neunten Sinfonie unter Habeneck. Hier hörte er zum erstenmal die Beethovensche Kunst in einer Vollendung, die seinem ganzen Denken und Fühlen eine andere Richtung gab. Seine frühere Geschmacksrichtung versank »wie in einem tiefen Abgrund der Scham und Reue«. Er fand das geahnte Traumbild der neunten Sinfonie verwirklicht. Klar und deutlich stand das Werk vor Wagner, der an Beethoven durch die Aufführungen schwächerer Kapellmeister irre geworden war. Jetzt erst verstand er nach seinen eigenen Worten das Melos der Beethovenschen Sinfonie und den dichterischen Willen des Kompo-

---

S. 327: »Herr Musikdir. Pohlenz dirigierte mit einer solchen Sicherheit, Bestimmtheit und Umsicht, daß wir uns wundern müßten, wenn dies nicht von Allen anerkannt würde.«

<sup>1</sup> Wagner, Mein Leben I, S. 101 f.

<sup>2</sup> Aufsatz »Über das Dirigiren«.

nisten. Das Jahr 1839 bedeutet denn auch einen Wendepunkt in Wagners künstlerischer Entwicklung.

In Dresden fand er das erste weite Feld künstlerischer Betätigung, einen Platz, an dem er die nachhaltigen Eindrücke der Pariser Konzerte und die Anregungen aus der Kunst einer Schröder-Devrient schöpferisch verwerten konnte. Aus seiner Selbstbiographie hört man, wie die neugewonnene Kunstauffassung nach Ausdruck ringt, aus seinen Schriften klingt die Begeisterung und praktische Erfahrung heraus, mit der er Beethovens neunte Sinfonie studierte, Gluck und Mozart dirigierte. Und wenn er auch durch den Einfluß Liszts und durch Vertiefung des eigenen Schaffens noch neue Ausdrucksmomente und eine mächtige Steigerung der Schöpfungskraft errang — das Fundament seiner praktischen Tätigkeit weist doch nach den Dresdener Kapellmeisterjahren. Hier steht schon der Musiker vor uns, der im Jahre 1869 seine Schrift vom Dirigieren schrieb. Wagner verschmähte später einen festen Kapellmeisterposten. Ihm war jede die Phantasie hemmende Berufstätigkeit, ebenso wie Meyerbeer, eine Last. So hat er auch auf die Nachwelt mehr durch seine Dramen und Schriften als durch seine Tätigkeit als Berufskapellmeister gewirkt. Wohl bedeuten seine Dresdener Direktionszeit und seine späteren Konzerte Höhepunkte künstlerischen Nachschaffens. Doch alle diese Kunstleistungen treten zurück gegen die in Werk und Wort niedergelegten Gedanken von der Kunst des Dirigierens.

In den Schriften Wagners und der anschließenden schier unübersehbaren Literatur ist viel vom Dirigieren die Rede<sup>1</sup>. Das Bedeutendste bringt Wagner in seiner oft angezogenen Schrift »Über das Dirigieren« aus dem Jahre 1869. Der Aufsatz hat, so wertvoll er für Wagners Persönlichkeit und die musikalische Praxis im allgemeinen ist, viel Unheil angerichtet. Jene Wagnerianer, die alle Worte des Meisters kritiklos hinnehmen, halten die Ausfälle und historischen Rückblicke Wagners für einwandfrei, und so liest man denn oft von den Taktschlägern der alten Zeit, von ihrem Unverständnis der Klassiker, von philtrosen Kapellmeistern und was der Worte mehr sind. Ja, wenn man den Berichten einer Fachzeitung glauben soll, dann hat

<sup>1</sup> Vgl. Felix Weingartner, Über das Dirigieren, 3. Aufl., Leipzig 1905. Arthur Laser, Der moderne Dirigent. Leipzig 1904. Anton Seidl, Über das Dirigieren. Bayreuther Blätter 1900, S. 291f. Josef Pembraur, Über das Dirigieren, Leipzig 1892 u. a.

Wagner erst das kunstvolle Dirigieren entdeckt, ist er der erste gewesen, der uns die wahre Kunst des Dirigierens offenbart hat. Daran ist wenig wahr. Wagner hat sich durch seine bösen Erfahrungen, die er mit minderwertigen Kapellmeistern bei der Aufführung seiner Werke gemacht hatte, dazu hinreißen lassen, fast die gesamte Musikübung seiner Zeit zu negieren und anerkannte Musiker entweder mit Stillschweigen zu übergehen oder ihre Leistungen herabzusetzen. Daß er Mendelssohn als Dirigenten schief beurteilte und seine Vormänner, die ihm die Wege ebneten, nicht richtig einzuschätzen wußte, war schon früher erwähnt worden. Davon abgesehen macht es keinen guten Eindruck, wenn man hören muß, daß eigentlich keine anderen Musiker als Wagner und seine Anhänger das Kapellmeisteramt verstünden. Der gesamte historische Überblick und zeitliche Umblick wird schwarz gehalten, so daß sich die positiven Ausführungen scharf und in derben Farben vom Hintergrund abheben.

Nach Wagner gibt es drei Arten von Kapellmeistern: die Musikanten alten Stils, deren Hauptstärke die Grobheit, Strenge und ein despotisches Regiment ausmachen, dann die eleganten, oberflächlich gebildeten Konzertdirigenten aus der Schule des glatten »Darüberhinweggehens« Mendelssohns und die Opernkapellmeister, die nur vom »Standpunkte der allergeinsten Handwerksleistung« aus beurteilt werden können. Wie unter diese Dirigenten die von Wagner verehrten Meister Weber, Spontini und Spohr einzuordnen sind, darüber ist sich Wagner nicht klar geworden. Er hätte sonst noch eine besondere Klasse von tüchtigen Kapellmeistern einrichten müssen, die allerdings seine Ausführungen abgeschwächt hätte. Entschuldigen lassen sich seine einseitigen Angriffe nur aus seiner auf das eigene Ziel gerichteten Anschauung vom Musikleben und aus den vielen Anfeindungen, denen seine Kunst ausgesetzt war.

Dagegen sind seine positiven Ausführungen von größtem Wert. Wagner bringt hier, wie überall, wo er aus der Praxis schöpft, weitblickende und fruchtbare Gedanken vor. Er entwickelt eine Theorie, die im gleichen Maße von praktischer Erfahrung, künstlerischer Schöpfungskraft und philosophischer Schulung zeugt. Sie ist der Niederschlag seiner eigenen Direktionsführung und spiegelt den Geist wider, den er den Klassikern entgegenbrachte.

Alle Schwierigkeiten, die sich einem Kapellmeister in der neueren Zeit bei der Aufführung entgegenstellen, laufen im letzten Grunde auf die Wahl von Vortrag und Tempo zurück. Zeitmaß



und Vortrag stehen in innigster Verbindung miteinander. Die Frage ist allein die: Woraus erkennt man die vom Komponisten gewünschte Bewegung? Die Geschichte der Aufführungspraxis dreht sich um dies Problem, seit die Direktion von den Komponisten auf die Berufskapellmeister übergegangen war. Früher hatte hier die Affektenlehre willkommene Hinweise gegeben. Als sie vergessen war, wurde von dem Charakter der Themen, von ihrem Ausdruck und vom Effekt gesprochen. Wagner faßt seine Meinung in die Worte zusammen: »Nur die richtige Erfassung des Melos gibt das richtige Zeitmaß an: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere.« Die Musiker müssen ihre Stimmen »singen«, sie müssen den melodischen Kern und die figurativen Partien ihrer Stimme vollständig kennen. Dazu kann aber nur ein Kapellmeister die Anleitung geben, der selbst die Gesangkunst beherrscht.

Die gesamte Instrumentalmusik ist an der Gesangsliteratur erstarkt. Am deutlichsten zeigt sich dieser Zusammenhang bei den Musikern, die die Musik vom Wortgedanken befreien. Ihre Instrumentalmusik war ein Aussprechen von Affekten in rein instrumentalen Tonformen. Die Gesangkunst stand im 17. und 18. Jahrhundert im Mittelpunkt aller Vortragslehren. Jeder Instrumentalist, jeder Konzertmeister richtete sich nach der gesanglichen Tonbildungslehre und den solistischen Vortragsmanieren tüchtiger Sänger. Wagner greift auf diese, durch die klassische Instrumentalmusik in den Hintergrund geratene Praxis zurück. Er fordert vom Kapellmeister Kenntnis der Gesangkunst und die Fähigkeit, eine Melodie »mit guter oder schlechter Stimme« so zu singen, daß er das innere Leben der Melodie und ihren Ausdruck versteht.

Im Orchesterspiel gründet sich der gesangliche Vortrag auf Tonbildung, Dynamik und auf die Wechselwirkung von gehaltenem und figuriertem Ton<sup>1</sup>. Grundlage aller Vortragskunst ist der »gleichmäßig stark ausgehaltene Ton«, »erst von ihm aus ist zu allen den Modifikationen zu gelangen, deren Mannigfaltigkeit .. den Charakter des Vortrages überhaupt bestimmt«. Die Eckpfeiler der Dynamik sind Forte und Piano. † Nicht ein charakterloses Lärmen oder ein überleises Piano, sondern ein tonerfülltes sattes Piano und klangfrohes Forte. Der Kapellmeister muß deshalb die In-

<sup>1</sup> Die folgende Darstellung beruht auf dem Aufsatz »Über das Dirigieren« von Wagner.

strumentalgruppen, Bläser und Streicher in das rechte Klangverhältnis bringen, damit nicht in das leise Schimmern der Streicher das häufig von Nebenluft begleitete Piano des Holzquartetts aufdringlich hineinklingt (Wagner). Abwägen des Klanges und gegenseitiges Abstimmen musikalischer Farben bilden ein Hauptmoment des künstlerischen Studiums. Aus der fein abgestuften und klangreichen Dynamik ergibt sich erst jene Ausdruckstechnik des Instrumentenspiels, die die virtuose, von künstlerischem Geist getragene Interpretation fundiert.

»Die Erfordernisse des Vortrages, ob er vorwiegend dem gehaltenen Tone (dem Gesange) oder der rhythmischen Bewegung (der Figuration) sich zuneigt, diese haben den Dirigenten dafür zu bestimmen, welche Eigenthümlichkeiten des Tempo's er vorwiegend zur Geltung zu bringen hat.« Adagio und Allegro ergänzen einander. Jenes beherrscht nach Wagners Worten das Gesetz des gehaltenen Tones, dieses die Figuration. Wie beide ineinander verschmelzen, zeigt der dritte Satz der neunten Sinfonie, das Gegenüberstellen des modifizierten Andante und des langsamen, langgehaltenen Adagio. Mit der Brechung in den  $12/8$ -Takt mit seinen ruhig fließenden Figuren wird »das neue Gesetz der Festhaltung einer bestimmten Bewegung gegeben, welches in seinen ausgebildeten Konsequenzen uns zum Gesetz für das Zeitmaß des Allegro wird«. Wagner unterscheidet ein naives und sentimentales Allegro. Jenes kommt am reinsten in Mozarts Alla Breve-Sätzen zum Ausdruck, dieses in den ersten Sätzen Beethovenscher Sinfonien. Der Vergleich des Anfangssatzes einer Neapolitaner, Mannheimer oder Jungwiener Sinfonie zeigt diesen Unterschied noch deutlicher als die Gegenüberstellung mit Mozartschen Sätzen, deren Eigenart gerade in der weiten melodischen Spannung der Seitenthemen besteht. Aber der Gedanke, daß Beethovens Allegri eine abgestuftere und freiere rhythmische Bewegung verlangen als die »Don Juan«-Ouvertüre, bleibt bestehen und in gleichem Sinne auch der an Liszt anschließende Satz, daß »seit Beethoven hinsichtlich der Behandlung und des Vortrages der Musik eine ganz wesentliche Veränderung gegen früher eingetreten ist. Was früher in einzelnen abgeschlossenen Formen zu einem Fürsichleben auseinandergehalten war, wird hier, wenigstens seinem innersten Hauptmotive nach, in den entgegengesetzten Formen, von diesen selbst umschlossen, zu einander gehalten und gegenseitig aus sich entwickelt. Natürlich soll dem nun auch im Vortrage entsprochen werden, und hierzu gehört vor allen Dingen,

daß das Zeitmaß von nicht minderer Zartlebigkeit sei, als das thematische Gewebe, welches durch jenes sich seiner Bewegung nach kundgeben soll, selbst es ist.« Damit spricht Wagner die Hauptforderung seiner Lehre aus: die Modifikation des Tempos nach dem Geist der ausgedrückten Affekte. Die Grundzüge der Symphonik: im Adagio der gehaltene Ton, im Alla Breve die schnelle Figuration, fließen in der neueren Musik zusammen und müssen nach ihrem Gehalt und nach der zugrunde liegenden programatischen Idee hervorgehoben werden. Das kann nur durch Änderungen in der Tempoführung erreicht werden. Ein Verweilen bei ruhigen, träumerischen Gedanken, ein Vorwärtsgen in Partien freudig erregten Charakters bilden den Grundzug dieser aus der alten Literatur bekannten Tempomodifikation. Die Beispiele, die Wagner aus Beethovens Eroica und der neunten Sinfonie, aus der »Freischütz«-Ouvertüre, der Kreuzersonate, dem Cis-moll-Quartett und Mozarts Werken ableitet, sind wahrhaft klassische Denkmäler Wagnerscher Kunstanschauung. Genialer, tiefdringender ist nie eine Direktionsanalyse in Worte gefaßt worden. Wie er das Programm dieser Werke entwickelt und durch nachschaffende Phantasie zu einem wahren Gemälde seelischen Lebens gestaltet, das sind Gedanken und Anregungen, die uns die Eigenart und Größe der Wagnerschen Direktion ahnen lassen. Alle, die ihn am Kapellmeisterpult gesehen haben oder unter seiner Leitung gespielt haben, rühmen auch seine lichtvollen Anweisungen und Erklärungen in den Proben, seine heilige Kunstbegeisterung und geniale Gestaltungsgabe. Es muß ein gewaltiger Eindruck gewesen sein, als Wagner in Bayreuth die neunte Sinfonie mit dramatischer Kraft und innigster Hingabe dirigierte. Viele datieren von dieser Aufführung, die Wagners Direktionsgabe der ganzen gebildeten Kunstwelt offenbarte, eine neue Epoche der deutschen Musikübung.

Stellt man die von Wagner entwickelten Vortragslehren der älteren Zeit gegenüber, so findet man kaum einen Punkt, der nicht auf die frühere Kunstübung zurückginge. Der Gesangsvortrag war bis zum 19. Jahrhundert in der Instrumentalmusik erstes Gesetz und die Tempoführung nach der ausgedrückten musikalischen Idee ein Vermächtnis der Renaissance. Selbst die Unterscheidung des Allegro- und Adagiocharakters findet man in der älteren Literatur, im Wagnerschen Sinne auch in Gassners Direktionsbüchlein. Gassner lehrt sogar die dynamische Modifikation nach dem Musikcharakter und Aufführungslokal. Die

Wagnerschen Vorschläge zur Tempo- und Vortragsbestimmung bedeuten demnach eine Wiederaufnahme und eine aus der neueren Musik abgeleitete Begründung älterer Vortragslehren. Man wird aus diesen Vorschriften kaum eine Wagnersche Neuerung ableiten können. Sie liegt allein in der Weiterführung der Weberschen Gesamtdirektion und in Wagners Anschauung von der Kunst der Klassiker.

Wenn man an die Schriften und Direktionstaten Webers und an unsere Charakteristiken Glucks und Spontinis denkt und liest Wagners Einführungen in die eigenen Werke, seine organisatorischen und kunstkritischen Aufsätze, so sieht man den Vollender Gluckscher und Weberscher Gedanken. Das Zusammenwirken aller Künste, das Vereinen szenischer, musikalischer und rein dramatischer Wirkungen zu einem geschlossenen Eindruck, das Nebeneinander und Miteinander der Künste, wie es die Renaissanceoper, Monteverdi, Cavalli, Gluck, Spontini und Weber aufstellten, ist in der Oper Wagners und auch in seiner Direktion erreicht. Die Gesamtleitung liegt in einer Hand. Ein einziger Wille ist für die Aufführung, für die Anordnung und Ausführung von Musik, Szene und Regie maßgebend. Der Dirigent schreibt »dem Orchester das Gesetz der Bewegung, für den Vortrag wie für das Tempo, vor, und zwar nicht wie der einzelne Sänger nach seinem persönlichen Belieben, . . . sondern im Sinne des Ensemble's, der Uebereinstimmung Aller« (Wagner). Diese Gesamtdirektion, das Zusammengehen aller Mitwirkenden unter einer Führung und die einheitliche, korrekte Wiedergabe aller musikalischen und szenischen Vorschriften des Komponisten hat Wagner in seiner Direktion durchgesetzt und damit die Bestrebungen seiner Vorgänger durch Wort und Werk zu einer allgemein durchgeführten Praxis erhoben.

Auch Wagners zuerst in Bayreuth durchgeführte Neuerung, das Opernorchester durch Tieferlegung und Verdeckung klanglich abzdämpfen, hat sich so bewährt, daß die Wagnersche Reform, die an die Orchesterstellung in der Florentiner Frühoper erinnert, vielleicht unsere gesamte Musikübung umgestalten wird<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Vgl. Wagners »Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule«, wo es u. a. heißt: »Euere Majestät haben . . . einem berühmten, . . . Architekten die Aufgabe gestellt, vor Allem einen inneren Theaterraum zu konstruieren, in welchem . . . die ästhetisch unschöne und störende Sichtbarkeit des Orchesters, bei möglichster Steigerung einer edlen Klangwirkung desselben, vermieden« werden soll.

Seine Orchesterstellung wird in Bayreuth bis zum heutigen Tag beibehalten. Die Saiteninstrumente stehen unterhalb des oberen Schalldeckels, die weichen Holzbläser und Harfen unterhalb der Öffnung und die Blech- und Schlaginstrumente unter dem Bühnenvorsprung, so daß die Schärfe ihrer Tongebung abgeschwächt wird<sup>1</sup>. Diese praktischen Anregungen Wagners und seine Ausführungsanweisungen sind von einer Tragweite, die nur in einer gesonderten Abhandlung erschöpft werden könnte.

Mit Ausnahme der Instrumentationsänderungen, die Wagner für Beethovensche Werke vorschlägt, fußen seine Ausführungen über die Wiedergabe der Klassiker auf den Lehrsätzen der älteren Zeit, sobald man auf die Grundlage des Vortrags sieht. Dagegen zeugen die Begründung und Angabe der Tempomodifikation, die Analysen und praktischen Vorschläge von einer künstlerischen Darstellungsgabe und einem Einfühlen in die klassische Musik, die in der gesamten Direktionsliteratur ohne Beispiel dastehen. Wagner führt die Direktion nach der dichterischen Idee im Lisztschen Sinne aus. Er ist unabhängig von seinem hochherzigen Förderer zu dem gleichen Ziel wie Liszt gekommen, wie wenn zwei Männer, die von verschiedenen Stellen ausgingen, sich plötzlich am Ziel finden und in gegenseitiger Überraschung einander die Hände entgegenstrecken (Wagner). Liszt kam von der sinfonischen Dichtung, Wagner vom Musikdrama zu jener Freiheit der Auslegung, die ein Charakteristikum ihrer Interpretation ausmacht. Beide übertrugen die aus ihrem Schaffen gewonnenen persönlichen Eindrücke auf die Kunst der alten und neueren Meister und gewannen damit eine neue Anschauung von der musikalischen Interpretation, als die in der ersten Jahrhunderthälfte wirkenden Kapellmeister. Wie Liszt, der die Beethovenschen Sinfonien langsamer im Tempo nahm als die vormärzlichen Kapellmeister, sah auch Wagner in den klassischen Werken programmatische Tondichtungen, die er durch ein stark modifiziertes Zeitmaß dramatisch und musikalisch belebt haben wollte. Seine Auffassung, die man im Gegensatz zu der frischen, lebensfreudigen Wiedergabe der Mendelssohnschule die pathetische, sentimentalische nennen könnte, steht noch heute im Mittelpunkt unserer Musikübung. Was die alten Kapellmeister, was Weber und Liszt als Dirigenten geschaffen, hat Wagner durch sein Wirken und Schaffen gekrönt. Er hat in goldenen Worten sein künstlerisches und praktisches

<sup>1</sup> Glasenapp, Rich. Wagner V, S. 198 f.

Glaubensbekenntnis niedergelegt, das ein Vermächtnis unserer Zeit geworden ist.

Die von Wagners Schriften ausgehende Wirkung läßt sich noch in unseren Tagen kaum übersehen. Die Anhänger seiner Direktionsmaximen beherrschen Konzertsäle und Opernhäuser. Der wichtigste unter ihnen und der größte Apostel seiner Lehren war Hans von Bülow. Er hat dem Beispiel seines großen Meisters nachgeeifert und durch eigene Kraft und Tüchtigkeit einen Ehrenplatz unter den Dirigenten unserer Zeit errungen. Bülow hatte unter Wagners Augen seine Lehrjahre durchgemacht, an kleineren Bühnen Routine erworben und in Liszts Schule jene pianistische Virtuosität erreicht, die ihn ein gutes Stück über viele Kapellmeister der Zeit hinausrückte. Was Bülow unserer Zeit gewesen, weiß jeder, der die Kunstreisen der Meininger Kapelle oder die Philharmonischen Konzerte in Berlin miterlebt hat. Ein Dirigent von außerordentlicher Beweglichkeit des Geistes, ein glänzender Vortragsbildner und Erzieher, ein unübertrefflicher Organisator und vielseitiger Musiker und ein unermüdlicher Vorkämpfer für die musikalische Bildung.

Bülow's Direktion war »Wagnerisch« in der gesamten Anlage und in der weitgehenden Modifikation des Tempos und zeigte Liszts Einfluß in der geistvollen, feinsinnigen Klangauslegung. Die Vorbilder lassen sich aus allem, was die höher stehende musikalische Kritik über Bülow schreibt, heraushören. Bülow blieb aber nicht beim Nachahmen stehen. Er trieb die Tempo- und Vortragsänderungen noch weiter als seine Vorgänger, so daß Weingartner für diese Eigenmächtigkeiten, denen Wagners Theorie Tor und Haus geöffnet hat, das Wort »Bülowiaden« geprägt hat<sup>1</sup>. Auch Retouchen in klassischen Werken soll sich Bülow nach Wagners Vorbild geleistet haben. So ließ er im Andante der fünften Sinfonie bei den im Forte gespielten Zweiunddreißigsteln der Celli und Bässe, die ihm nicht deutlich genug herauskamen, von der Hälfte der Spieler gebunden, von der andern Hälfte aber gestoßen spielen und im selben Satz die erste Note des drittletzten Taktes und den Auftakt pizzicato anstatt arco spielen, weil ihm das vorgezeichnete Piano zum Kontrast nicht genügte<sup>2</sup>. Er experimentierte auch mit einer neuen Orchesterdynamik, die durch das nacheinander einsetzende Spiel

<sup>1</sup> Weingartner, Über das Dirigieren, 3. Aufl., S. 12f.

<sup>2</sup> Arthur Laser, Der moderne Dirigent, S. 14.

eines oder mehrerer Geigenpulte ein wirksames Crescendo erzielen wollte, eine Methode, die vor ihm schon Gottfried Weber versucht hatte<sup>1</sup>. Die Beispiele lassen sich beliebig vermehren, sie zeigen das Launenhafte der Bülow'schen Direktion und das Ausgehen auf den Effekt. Aber alle diese Eigenmächtigkeiten treten doch hinter der großen, glänzenden Einstudierung, wie sie Bülow bot, zurück. Er hat als Orchestererzieher eine große Mission erfüllt. Ihm war eine bis ins kleinste ausgefeilte Wiedergabe das höchste Gesetz der Aufführung. Jeder Musiker kannte nicht nur seine Stimme, sondern auch die Rolle, die seiner Partie im Ganzen zuerteilt war. So wurde eine Genauigkeit im Vortrag, eine Übersichtlichkeit und Klarheit erreicht, die vielen Dirigenten vorbildlich wurde. Und dann übersah Bülow nicht eine einzige wichtige oder vom Komponisten nicht klar genug bezeichnete Stelle. Namentlich in Beethovens mehr der dichterischen Idee als dem realen Klangbild folgenden Instrumentation<sup>2</sup> war er unerschöpflich im Abwägen der Instrumente und der Dynamik. Darin lag auch der Haupterfolg seiner Konzertreisen, in dem mustergültigen Ensemble seiner Kapelle und der kristallinen Deutlichkeit seiner Wiedergabe. Er hat als Dirigent die Ideen Wagners und Liszts propagiert, die Meininger Kapelle zu einer Berühmtheit deutscher Musikübung gemacht und durch glänzende Aufführungen den Beweis erbracht, daß selbst eine kleinere Kapelle große Kunstleistungen bieten kann, sobald ein tüchtiger Musiker an ihrer Spitze steht.

Durch Bülows Konzertreisen ist das Taktstockvirtuosentum recht eigentlich erst in Aufnahme gekommen. Die glänzenden Erfolge der Meininger unter Bülows Direktion riefen eine große Nachfolge von Kapellmeistern auf, die ihr großes Muster nicht nur in Äußerlichkeiten, in temperamentvoller Beweglichkeit und im Auswendigdirigieren oder in den Bülowiaden noch zu übertrumpfen suchten, sondern die auch eigene Wege einschlugen. Der bedeutendste seiner Schüler ist Richard Strauß, der von Bülow in die Direktionspraxis geradeswegs eingeführt wurde. Im Wagnerschen Sinne ist Strauß in Meiningen erzogen worden, Bülows geistvolle Interpretation und auch Liszts Vorbild waren seine Führer in jener schnell anstrebenden Dirigentenlaufbahn,

---

<sup>1</sup> Allg. Mus. Ztg. 1807, S. 823f.

<sup>2</sup> Vgl. Paul Bekker, Beethoven 1911, II, 3, Die Symphonien, und II, 5, Gesangswerke.

die in unsern Tagen noch nicht abgeschlossen ist. Die Münchener, Weimarer und Berliner Jahre ließen einen Dirigenten heranreifen, der mit seinen weitgehenden Temporückungen und schnellen Zeitmaßen, die nicht reflektierend, sondern impulsiv und intuitiv gefunden zu sein scheinen, die Klassiker in hellen, freudigen Farben erklingen läßt, der in Beethoven nicht mehr den pathetischen Dichter, sondern den lebensvollen modernen Musiker sieht. Dadurch entfernt sich Strauß von Wagnerschen Idealen. Dagegen scheint bei Arthur Nikisch die Wagnersche Tradition nach der Seite des Schwermütig-Tiefsinnigen fortzuleben. Kein größerer Gegensatz als etwa die Eroica unter Strauß und Nikisch. Dort sprühende Rhythmen, ein »Heldenleben« in klassischen Formen, hier ein gewichtiges Epos mit großen lyrischen und tragischen Akzenten. Ruhiger, ebenmäßiger und zurückhaltender ist Weingartners Direktion. Sie gilt vielen als die berufenste Auslegung der Klassiker und bildet gleichsam eine Reaktion gegen Bülow. Weiter wären noch Mahler, Levi, Schuch, Mottl, Fiedler, Richter, Hausegger und viele andere zu nennen. Ihnen gerecht zu werden ist einer späteren Zeit vorbehalten, denn wie sich mit den Jahren aus der musikalischen Massenproduktion unserer Tage nur wenige Werke von bleibendem Wert herauschälen, so wird auch die Nachwelt unter der Unmenge von Dirigenten, die sich in unserer Zeit hören lassen, nur wenige Charakterköpfe finden. Die Orchesterleitung ist zu einer selbständigen Kunst geworden, die nicht mehr an schaffende Musiker gebunden ist, und die ihr Hauptziel in der individuellen Interpretation sieht.

---



## Namen- und Sachregister.

- Abert**, Hermann, 4, 9, 10, 214, 216, 217, 251.
- Adam von Fulda** 39, Taktdefinition 40, Taktzeichen 48.
- Adlung**, Jakob, Nachricht von der Taktstockdirektion in Deutschland 153, Protest gegen den Taktierlärm und gegen unfähige Dirigenten 157.
- Adolphati**, Le Sieur, 118.
- Aelredus**, Nachricht von Unmanieren beim Kirchengesang 19.
- Aeschines**, Erklärung des  $\beta\alpha\tau\alpha\lambda\omicron\nu$  5.
- Affekt**, Tempoführung nach dem Affekt 21, 102f., 106f., 220, 229f., 232, 239f., 278, 281f., 290, 316, 326, 330f., 336f. Berücksichtigen des Affekts beim Akkompagnement 83, 106, Affektenlehre im Renaissancezeitalter 102f., im 18. Jahrhundert 222f., 230f., Affektenbestimmung in der Vokalmusik 234f., in der Instrumentalmusik 236f.
- Agazzari**, Agostino, über Instrumentenspiel und Improvisation im 17. Jahrhundert 79f., über den neuen Stil der Renaissance-Literatur 84, 103, über Ausführung des Akkompagnements 84, 86, 106.
- Agogischer Akzent** 110, siehe »Pointer«.
- Agricola**, Martin, 51, 52, 54, 70, Taktdefinition 41, 47, Beispiel vom Taktschlagen 48f.
- Ahle**, Joh. Rud., 74, 87, 111, Vorschläge zur Aufführung seiner geistlichen Arien 102.
- Akzente und Neumenschrift** 22f.
- Akzentneumen** 23f.
- Albrecht**, Johann Lorenz, Taktierform des Gruppentakts 151.
- Alessandri**, Felice 264.
- Allatus**, Leo, 19.
- Altmann**, Wilhelm, 274.
- Ambros**, A. Wilhelm, 85, 93, 109.
- Ammerbach** (Elias Nicolaus), Bildliche Darstellung einer Musikaufführung 44, 66.
- Amon**, Blasius, Bildliche Darstellung einer Musikaufführung 66.
- Anhalt Zerbst'sche Kapelle** 180.
- Anonym**, Bericht eines Anonymus aus dem 11. Jahrhundert 18f. — Traktat »de signis musicalibus« 41, 59, 70. — *Musicae rudimenta* (1645) 89. — *Principii di musica* (1708) 123f. — *Lettre sur le méchanisme de l'opéra italien* (1756) 125. — Anonymus (1803) 256, 257, 303, siehe auch: Bemerkungen, Biedermann, Gespräch.
- Anordnung** eines mehrchörigen Musikstücks 97f.
- Ansbachische Kapelle** 181.
- Aribo** 30.
- Aristides**, s. Quintilian.
- Aristoteles** 5, Tempoführung in den griechischen Chorgesängen 10.
- Aristoxenos**, Taktlehre und Verteilung von Auf- und Niederschlag in der griechischen Musik 5f.
- Aron**, Pietro, Taktdefinition 46.
- Arteaga** 183.
- Abmaier**, Ignaz, 269.
- Atterbohm**, schwedischer Dichter, 267, 268.
- Aubry**, Pierre, 73.
- Aufstellung** des Chors in der christlichen Kirche 17, 18, in der griechischen Kirche 19, in der Zeit des cappella-Stils 62f., des Orchesters in der Oper des 17. Jahrhunderts 78, 83, der Chöre in der Renaissance-Zeit 86, 97f., im 18. Jahrhundert bei mehrchörigen Musikwerken 155, 194f., Aufstellung des Orchesters und Chors bei Saal-, Kirchen- und Opernaufführungen im 18. Jahrhundert 186f., im 19. Jahrhundert 305f., 319, 340f.
- Augustin** 27, Nachricht über das Taktschlagen 30.
- Augustodunensis**, s. Honorius.
- Aurelianus Reomensis** 13.

- Bacchius** 8, Thesis und Arsis erklärt 5.
- Bach, C. Ph. Emanuel**, 177, 234, 253, 258, Einteilen von zusammenfallenden, verschiedenen Rhythmen 59, Taktschlägen bei großen Musikauführungen 154, Klavierendirektion 160 f., Stellung des Konzertmeisters im Orchester 188, über die Dynamik 211 f., 213, 215, Affektenlehre 230, 231, 237.
- Bach, Joh. Ernst**, 255.
- Bach, Michael**, 72.
- Bach, Seb.**, 58, 159, 178, 211, 219, 290, als Dirigent 160.
- Bachmann** 188.
- Baculus episcopi vel abbati** 18, 19, — cantoris 42.
- Bähr, Johann**, 114, 146, 157, Nachricht von allerlei Mißbräuchen beim Dirigieren 112 f.
- Bässe, ihre Besetzung im 18. Jahrhundert** 184 f., ihre Aufstellung im Orchester 186 f.
- Baillot, Pierre**, 319.
- Ballard, Christophe**, 128.
- Bamberg, Kirchenmusik** 182.
- Banchieri, Adriano**, 94, Taktstockdirektion 88, Hilfsmittel bei der Taktangabe 89, Beispiele für das Taktschlagen 92 f., Sonett von Pisa 96, Angabe von dynamischen Vortragszeichen 101.
- Basso continuo** 69 f., Spiel nach dem Continuo 80 f., Direktion nach dem Generalbaß 99, 161 f., 165 f. (siehe auch Klavierendirektion), Ende der Generalbaßzeit 255 f., 257, 263.
- Becker, C.**, 44.
- Beethoven, Ludwig v.**, 177 (Anm.), 253, 254, 255, 265, 266, 267, 269, 271, 280, 285, 286, 289, 291, 294, 299, 303, 318, 319, 320, 321, 322, 328, 329, 330, 332, 334, 335, 338, 339, 344, 342, 344, als Dirigent 267 f., Orchesterbesetzung bei den Proben zur 7. und 8. Sinfonie 302, 304.
- Bekker, Paul**, 276, 343.
- Bellermann, Fr.**, Anonymi Sriptio de musica 7 f.
- Bemerkungen eines Reisenden** 179, 204, 257, 258, Orchestertafeln 188, 189, 202.
- Benda, Franz**, 264, als Violinspieler und Konzertmeister 207 f.
- Bentheim-Steinfurtische Kapelle** 184.
- Bericht über eine Osterfeier in Ingelheim** 17.
- Beringer, Maternus**, über die Taktstockdirektion 88, über Verteilung von Auf- und Niederschlag in den Taktarten des 17. Jahrhunderts 90 f.
- Berliner Hoforchester, Besetzungsetat** (vom Jahre 1754, 1782, 1787) 179, Berliner LiebhaberKonzert (Orchestertafel) 188, 189, 198, 200, Berliner Orchestervortrag 207 f., Opernorchester in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts 304, Stellung der Instrumente 314, 315.
- Berlioz, Hector**, 125, 270, 276, 288, 294, 296, 297, 300, 301, 317, 318, 321, 322, 328, 330, 332, 333, als Dirigent 323 f., über die Orchesterbesetzung in Deutschland 304, über die Stellung der Instrumente 313, 319, über die Tempoführung in Deutschland 317, über das Dirigieren 325 f.
- Bermudo** 35, 41, 70, Taktstockdirektion 43, 44.
- Berno von Reichenau** 30.
- Biedermann, ein deutscher** 178, 182, 183, 201, 257, Betrachtungen über die Direktion einer Musik 173 f., Besetzung der Bässe im Orchester 185, Aufstellung des Orchesters 186, Tempo rubato 207, Berliner Orchestervortrag 208.
- Biedermann, Joh. Gottl.**, Rektor 159.
- Bischoff, Kantor** 271, 308.
- Blahozlav, J.**, 46, Taktstockdirektion 43.
- Blaze de Bury, Henry**, 323.
- Boetius** 12, 27, 68.
- Bonn, Churf. Kapelle** 181.
- Bononcini, Giovanni Maria**, 96, Taktlehre 76, 91.
- Bontempi, Andrea**, Taktdefinition 87, Lehre von der Einteilung der Noten auf Nieder- und Aufschlag 91, Nachricht von unfähigen Dirigenten 112.
- Borde, La** 153.
- Bordier, Abbé Louis-Charles**, 135.
- Bortoli, Anton.**, 124.
- Boßler** (Herausgeber der Mus. Realzeitung) 251.
- Boticelli, Sandro**, 40, 61.
- Bottrigari, Ercole**, 44, 77.
- Branicki, Graf in Polen, Etat seiner Kapelle** 180.

- Bratsche, schwache Besetzung der B. im 18. Jahrhundert 183 f., Besetzung im 19. Jahrhundert 303 f.
- Brenet, Michel, 126.
- Breslauer Kapelle 180.
- Briefe zur Erinnerung an merkw. Zeiten 171, 179.
- Brossard, Seb. de, Unterscheidung der Tripeltakte 119, Definition des »Ondeggiando« 123, 128, dynamische Vortragszeichen 214.
- Brosses, Charles de, Unterscheidung von Kirchenmusik- und Operndirektion in Italien 154, Nachricht von großen Orchesterbesetzungen in Italien 183, von der Crescendo- und Decrescendomanier 217, 218.
- Buchner, Fundamentbuch 53.
- Bücher, Karl, 2.
- Bülow, Hans von, 291, 301, als Dirigent 342 f.
- Burgmüller, Norbert, 286.
- Burmeister, Joachim, 61, 62.
- Burney, Karl, 178, 183, 209, 216, 250, 251, Orchester- und Chorstellung bei der Londoner Händelfeier 196, 199, Benda als Violinvirtuose 208.
- Buxtehude, Dietrich, 72.
- Caccini, Giulio, 213, über dynamische Vortragseffekte 105.
- Caffi 61.
- Caldara, Antonio, 155.
- Calvisiana 61.
- Calvisius, Sethus, 69.
- Campra, André, 135.
- Cange, Du 20.
- Cannabich, Christ., 209.
- Capella, s. Martianus.
- Carissimi, Giacomo, 70, 120, über Tempoführung im 17. Jahrh. 107 f.
- Carl, Prinz und Markgraf, Etat seiner Kapelle 179.
- Carmina, Adhemi, 23.
- Carpentras, Eleazar Genet, 50.
- Caspari, Wilhelm, 234.
- Cassiodorus 12, 27.
- Castiglione, Baldassare, 69, 103.
- Castil Blaze 125.
- Cavaliere, Emilio, 77.
- Cavalli, Francesco, 71, 78, 340.
- Cedrenus, Nachricht von der Cheironomie 20.
- Cerone, Pedro, 87.
- Cesti, Marc' Antonio, 71, 78, 79, Orchesterbesetzung einer Serenata 85, Orchesterbild von der Aufführung des »Pomo d'oro« 85.
- Chamilon, Neumenfigur 19.
- Cheironomie bei den alten Kulturvölkern 2 f., 20, in der christlichen Musik 12, 17 f., in St. Gallen, Mainz, Mailand und Monte Cassino gebräuchlich 47 f., in Griechenland 19 f., Cheironomie und Sprachakzente 22 f., Cheironomie und Neumenschrift 24 f., Cheironomiezeichen in den Papadiken 25 f.
- Cheironomikos, der cheironomierende Dirigent 18.
- Cherubini, M. Luigi, 281, 285, 286, 319.
- Chopin, Fr., 318, 328.
- Choquet, (Henri Louis), 145, französische Taktierform 133 f., Vorschläge, die Direktionsbewegungen ohne Lehrer zu erlernen 134 f., vom Pointieren 139, Tempobestimmung 225, 226.
- Choralnotenschrift, s. Neumen, viereckige Choralnoten 35.
- Chorbesetzung im 15. u. 16. Jahrhundert 60 f.
- Chorbuch, Anlage im 15. und 16. Jahrhundert 63, ebd. Direktion aus dem Chorbuch.
- Chorführer der Griechen 9 f.
- Christ, W. und Parankas, 2.
- Chronos protos in der griechischen Musik 5, 38.
- Chrysander, Fr., 2, 257.
- Chybiński, Adolf, 43, 61.
- Clement, Franz, 266.
- Coehläus 61.
- Coclicus, Adrian Petit, 62.
- Colasse, P., 226, 227.
- Conductor 262.
- Conrad, Kaiser 17.
- Constitutiones Lichefeldenses, über das Amt des Kantors (Präzentors) und Succentors 21.
- Cornelius, Peter, 329.
- Corrette, Michel, 119, französische Taktierform 135, pointierter Vortrag in der französischen Musikübung 136, 138, 141, Taktschlagen in der italienischen Chormusik 154.
- Corvinus, Joh. Michael, 88, 110, Nachricht vom lautlosen Taktschlagen 115.
- Cotto, Johannes, über die Unsicherheit der Neumenschrift 27, 28.
- Coussemaker 23, 35, 38, 39.
- Cousser, Joh. Sieg., als Dirigent 250.

- Cramer, Karl Friedrich, 125, 151, 156, 173, 179, 180, 181, 243, 251, 258, Berliner Orchestervortrag 208, Tempoführung 247.
- Crappius, Andreas, 76, Taktdefinition 86.
- Crescendo (und Decrescendo) in der Renaissance-Literatur 105 f., im 18. Jahrhundert 213 f., Spezialität des Mannheimer Orchestervortrags 209, — im Berliner Orchesterspiel 264.
- Cristofori, Bartol., 216.
- Cruce, Petrus de, Musikbeispiel 51.
- Crüger, Joh., 91.
- Cuphos, Neumenfigur 19.
- Dard 119, pointierter Vortrag 138, 139.
- Darmstadt, Opernorchester in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts 304, Stellung der Instrumente 313, Musikfest in D., Orchester- und Chorstellung 311, 312.
- Dauvergne, Direktor 126.
- Davantes, Pierre, 54, Taktdefinition 46.
- David, Ferdinand, 170, 257, 287, 293, 298.
- Debussy, Claude, 117.
- Decrescendo, s. Crescendo.
- Dedekind, Henningus, 48.
- Deldevez, E. M. E., 296, 319, 321, 322.
- Demantius, Chr., 76, 84, über den Tripeltakt 75.
- Démotz (de la Salle), Taktlehre 119, französische Taktierform 132 f., pointierter Vortrag 138 f., Taktieren nach ganzen Takten 150, Tempobestimmung 220 f., Tempovorschriften 221.
- Desponsatione, s. Justinus.
- Devrient, Ed., 261, 283, 284, 288.
- Diaconus, Johannes, 16.
- Dies, Alb. Christ., 172.
- Diodor von Tarsus, Nachricht von der frühchristlichen Kirchenmusik 14.
- Direktionsstimme 164 f., 319 (siehe auch Basso continuo und Klavierdirektion).
- Diruta, Girolamo, 76, Taktdefinition 87, Beispiel für die Taktierbewegungen 92, Tempomodifikation 110.
- Discantus positio vulgaris 35.
- Dissonanzen als Kennzeichen für die Affektbestimmung 237 f.
- Dittersdorf, Ditters v., 183, 204.
- Döbbelinsche Schauspielgesellschaft 180, 183.
- Dörffel, Alfred, 179, 284, 286, 289, 294, 333, Orchestertafel 187.
- Doles, Joh. Fried., 159.
- Doni, Giov. Batt., 84, über das Takt schlagen bei einer Operaufführung 85, Anordnung der Aufführung 86.
- Doppeldirektion im 18. Jahrhundert 170 f., 262.
- Dorn, Heinrich, 275, 276, 277, 278, 296, 303.
- Dresdener Hoforchester, Besetzung (im Jahre 1753, 1756, 1783) 179, (in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) 303 f., Orchesterstellung in der Oper unter Hasse 200, in der Dresdener Hofkirche 303 f., bei Konzertaufführungen auf der Bühne 308, in der Oper (erste Hälfte des 19. Jahrhunderts) 312, 313, Dresdener Orchestervortrag im 18. Jahrhundert 205 f.
- Dreßler, Ernst Christ., über die Orchesterbesetzung 184, Gegner des Spiels mehrerer Instrumente bei den Orchestermusikern 193.
- Dreßler, Gallus, 52.
- Dunstaple, Musikbeispiel 51.
- Dupont, Henri Bonav., französische Direktionsform 132, Nachricht von der jambischen Taktierform des Dreitakts 132, 144.
- Dynamik in der a cappella-Literatur 62, in der Renaissance-Literatur 104 f., im 18. Jahrhundert 211 f., im 19. Jahrhundert 316, 337 (s. auch die Dirigenten-Charakteristiken).
- Eckard, Joh. Gottfr., 318.
- Eckardt, Jul., 287, 289, 290, 293, 320.
- Eckert, Karl, 270.
- Ecorcheville, Jules, 96.
- Einführung griechischer Lehren in die Theorie des Gregorianischen Chorals 29 f.
- Einrichtung von Werken der a cappella-Zeit für Instrumental- und Vokalmusik 100 f., Einrichtung der Werke des 17. Jahrhunderts 101 f.
- Einstimmen der Instrumente 203 f.
- Einstudieren der Orchestermusiker 205 f., 210.
- Ekkehard IV. aus St. Gallen 17.
- Elwart, A., 319, 321.
- Epitaphium des Skilos, Taktbezeichnung und Direktion 9 f.

- Erculeo, Marzio, Nachricht von einer lautlosen, nicht sichtbaren Führung des Chorgesangs 115.  
 Eschenburg 183.  
 Esterhaz, Kapelle in, 182.  
 Euclit 95.  
 Eyck, Genter Altarwerk 40, 41, 61.
- Faber, Heinrich, Taktdefinition 47, Nachricht vom Minimentakt 52, vom Einteilgleichzeitigauftretender verschiedener Takte 58, 59.  
 Fabian, Stadtmusikus (Pseudonym) 260, 261.  
 Falck, Georg, 74, Taktdefinition 89.  
 Farinelli, Christ., 204.  
 Fattorini, Gabriel da Faenza, 71.  
 Felsztyn, Seb., bildliche Darstellung in seinem Musikbuch 61.  
 Fétis, F. J., 2, 260, 328.  
 Feußner 5, 6.  
 Fiedler, Max, 344.  
 Finck, Hermann, 51, 54, 62, Nachricht vom gleichmäßigen Taktschlagen 54 f., Bild von einer Musikaufführung mit Instrumentalbegleitung 66.  
 Fleischer, Oskar, 2, 19, 20, 23, 26.  
 Forkel, Nicolaus, 179, 180, 181, 182, 183, 257, 279, Aufsatz über die Direktion einer Musik 172.  
 Frankenhausen, Musikfest 271, 310, Orchesterbesetzung 304, Orchesterstellung 308 f.  
 Freschi, Domenico, 78.  
 Frescobaldi, Girolamo, 71, 74, 76, über das Retardieren 93, über die Tempomodifikation 109.  
 Friderici, Daniel, 87, Nachricht von der Taktstockdirektion 88, vom Retardieren vor dem Abschluß eines Musikstücks 93, von der Tempomodifikation 109 f., Protest gegen den Taktierlärm 111 f., lautloses Taktieren 115 f.  
 Friedrich der Große 207, 264.  
 Friedrich Heinrich v. Schwedt, Etat seiner Kapelle 180.  
 Friedrich Wilhelm III. 274.  
 Führung durch den Vorsänger 2, 21, 22, 31, 38 f., 115.  
 Fürstenau, M., 179.  
 Fuhrmann, Martin Heinrich, 71, 119, getrennte Aufstellung der Chöre bei einer Kirchenmusik 155, Protest gegen den Taktierlärm und praktische Vorschläge für die Direktion 156, 157, Definition des mezzo piano 214, Tempobestimmung 220, Taktarten-Charakteristik 237, 238.
- Funccius, Fredericus, 76.  
 Fundament - Instrumente im 17. Jahrhundert 69 f., 77 f., 80 f.  
 Fux, Joh. Jos., 155, 160, 199.
- G. G. G., Taktierfiguren des Gruppentakts 150.  
 Gabrieli, Andrea, 104.  
 Gafurius 35, 40, Dauer des einmaligen Nieder- und Aufschlags 54.  
 Gagliano, Marco da, 71, 77.  
 Galilei, Vincenzo, Vorkämpfer der Renaissancebewegung 103.  
 Ganassi, Sylvestro di, 62.  
 Gaspari, Gaetano, 115.  
 Gassner, F. S., 273, 305, 306, 307, 308, 313, Buch über das Dirigieren 298 f., 316 f., 327, 339.  
 Gavinié 126.  
 Gebauer, Franz Xaver, 265.  
 Gehrman, Herm., 153 (Anm. 6).  
 Gemniani, Franc., Zeichen für An- und Abschwellen des Tones 213.  
 Generalbaß, s. Basso continuo.  
 Gerbers Lexikon 179, 183, 206, 264, 265.  
 Gerbert, Martin, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 39, 42, 48.  
 Gerle, Hans, Nachricht vom gleichmäßigen Taktschlagen 55 f.  
 Gesner, Herausgeber des Quintilian 5, 23, 160.  
 Gespräch von der Musik (Voigt) 158.  
 Gevaert, F. A., 11.  
 Giornale de' Letterati 216.  
 Glasenapp, C. Fr., 341.  
 Gluck, Chr. (Ritter v.), 253, 264, 265, 278, 299, 300, 322, 335, 340, als Dirigent 251 f.  
 Goar, Euchologium graecum 19.  
 Goldschmidt, Hugo, 78, 79, 84, 106.  
 Gorius, Franc., Herausgeber der Werke Donis und Pietro dellaValles 84, 86.  
 Gothaer Kapellmusik 180, 183.  
 Goudar, Ange, Protest gegen den Taktierlärm in der französischen Oper 125, Unterscheidung von Kirchenmusik- und Operndirektion in Frankreich 154.  
 Graun, Joh. Gottl., als Konzertmeister 207, 208.  
 Graun, Karl Heinr., 161, 169, 171, 175, 247, 264, Orchesterstellung in der Berliner Oper 202, als Kapellmeister 207.

- Gregor der Große** 12, 15, 16.  
**Grener**, Carl Augustin, Flötist im Gewandhausorchester 287.  
**Grétry, André**, 125.  
**Grimm** (Friedr. Melch.), Baron von, 200, Protest gegen den Taktierlärm 125.  
**Gruber**, Erasmus, 87, Theorie über Beginn und Ende des Takts 94, Tempomodifikation 110.  
**Guérin, C.**, 153.  
**Guhr**, Karl W. Ferd., 297, 317.  
**Guido** 13, 31, 36, Rhythmenlehre 27, 29f., Taktchlagen in metrischen Gesängen 30.  
**Guidotti, Aless.**, 77.  
**Guiliani, Francesco**, 71.  
**Gyrowetz, Adalbert**, Violindirigent 171 f.
- Habeneck**, Anton Franz, 165, 257, 290, 294, 323, 324, 330, 334, als Dirigent 319f., Orchesterbesetzung und -stellung 319.  
**Haberl, F. X.**, 42, 60, 97.  
**Händel, G. Fr.**, 183, 186, 196, 197, 214, 219, 254, 298, 304, 305, als Kapellmeister 251.  
**Hahn**, Hermann Joachim, 178, Orchester- und Chorstellung 195.  
**Haiden, Hans**, über Tempomodifikation 110.  
**Hals, Franz**, bildliche Darstellung 96.  
**Handwörterbuch**, Musikalisches 219, 223.  
**Hanemann, Moritz**, 276, 277.  
**Hanslick, Eduard**, 177 (Anm.), 262, 265, 266, 268, 269, 270, 305, 331.  
**Harnack**, Herausgeber des Diodor 14.  
**Harnisch, Otto Sigr.**, 76.  
**Hase, Wolfgang**, 74, 87, 92, Nachricht von der Taktstockdirektion 88.  
**Hasse, Joh. Ad.**, 161, 171, 175, 264, 310, Orchesterstellung in Dresden 199, 200, 201, als Kapellmeister 206f., Dynamik 206, 214.  
**Haßler, H. Leo**, 75.  
**Hauptmann, Moritz**, 273, Gegner der Taktstockdirektion 260.  
**Hauschka, Vinc.**, 265.  
**Hausegger, Siegmund v.**, 344.  
**Hauser, Franz**, 260, 273.  
**Haydn, Joseph**, 169, 253, 254, 255, 261, 262, 266, 271, 286, 290, 293, 305, 318, als Klavierdirigent 172.  
**Hayter, J.**, 153 (Anm. 6).
- Hefner, J. v.**, 44.  
**Heinichen, Joh. Dav.**, 258, Affektenlehre 230, Affektdarstellung 234 f., Charakter des  $12/8$ -Takts 238.  
**Heinrich, Prinz von Preußen**, Etat seiner Kapelle 179.  
**Helfert, Wladimir**, 44.  
**Hellmesberger, Georg**, (d. ältere) 269, 270.  
**Hellwig, Regisseur** 280.  
**Hensel, S.**, 284, 288, 289, 290, 297, 319, 320.  
**Herbing, Valentin**, 255.  
**Herbst, Joh. Andreas**, Erklärung dynamischer Vortragszeichen 105.  
**Heuß, Alfred**, 214, 231.  
**Heyden, Sebald**, Taktlehre 53, Musikbeispiel 56 f., 59.  
**Hieronymus, de Moravia**, Definition des cantus planus 35, Nachricht vom Präzenter 38 f.  
**Hilfsmittel bei der Taktangabe** 45, 88f., s. auch: Taktstockdirektion.  
**Hiller, Ferdinand**, 278, 284, 285, 286, 288, 299, 317, 320, 324, als Dirigent 298.  
**Hiller, Joh. Adam**, 119, 142, 150, 153, 158, 177, 179, 183, 206, 207, 213, 251, 285, über die französische Taktstockdirektion 126, Gegner der französischen Taktierform 141, Nachricht von der italienischen Direktionsform 143, von der Direktion des Dreitakts 143, 144, von der Recitativbegleitung 168, Orchester- und Chorstellung bei der Messias-Aufführung in Berlin 197, 198, Tempoführung 229, 241, Anhänger der Affektenlehre 230, Kritik der Affektentheorie Heinichens 235, als Dirigent 250.  
**Hirzel, Bruno**, 60.  
**Histoire du théâtre de l'académie royale** 125.  
**Hizler, Daniel**, über die Einteilung der Noten auf den Nieder- und Aufschlag 90/91, über die Taktierbewegung im Tripeltakt 95.  
**Hoffmann, Christian**, 72, 92, Bildliche Darstellung einer Unterrichtsstunde 88.  
**Hoffmann, Euch.**, 52, Taktdefinition 47, Resolutio des ungeraden Taktes 59.  
**Hofmann, Anton**, 177.  
**Holz, Carl**, 269.  
**Holzbauer, Ign.**, 264.

- Honorius, Augustodunensis, Nachricht vom Präzentor 20, vom Dirigieren 22, vom Kantorstab 42.
- Hoplit, Pseudonym für Rich. Pohl 261, 332 (s. Pohl).
- Hostinsky, Ot., 44.
- Hotteterre, Louis, über den pointierten Vortrag 137 f.
- Hucbald, 27, 31, 36, Rhythmenlehre 28 f., Taktschlagen im Unterricht 30, Organum 32.
- Hummel, Joh. Nep., 269.
- Hymnus, delphische 9, des Mesomedes 40, Hymnen des Gregorianischen Choral 15, taktmäßige Ausführung 30 f.
- Improvisation im Orchesterspiel des 17. Jahrhunderts 79 f.
- Instituta patrum de modo psallendi 21.
- Instrumentalbegleitung in den Werken der a cappella-Zeit 39, 65 f.
- Instrumentenspiel im 17. Jahrhundert 78 f.
- Intervalle als Kennzeichen zur Affektbestimmung 237.
- Inversion der Taktzeichen 76, 118.
- Jacques de Werth 400.
- Jacquot, Albert, bildliche Darstellung einer Musikaufführung 97.
- Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 177.
- Jan, Carl v., 5, 9.
- Janowka, Thomas Balthasar, 449, 221, Lehre vom Taktschlagen 145 f., Definition des mezzo piano 214, Generalaffekte 222, Taktarten-Charakteristik 238.
- Jommelli, Niccol., 175, 216, 247, 219, 253, 254, als Dirigent 251.
- Jonicon, Neumenfigur 49.
- Josquin d. Près, Musikbeispiele 51, 52, 56 f.
- Josquin, Jan, böhmischer Priester 44.
- Jumilhac, Pierre Benoit 35.
- Junker, Carl Ludwig, 162, 178, 186, 194, 203, 204, 282, 299, Theorie einer neuen Direktionsform des Gruppentakts 151 f., Unterscheidung von Kirchenmusik- und Operndirektion 154, Vorschläge für die Aufstellung eines Orchesters 190 f., Nachricht von der Chor- und Orchesterstellung in Mannheim 198, 199, über das Mannheimer Orchesterspiel 209, Tempoführung 233, 242 f., Politik des Kapellmeisters 249 f., 251.
- Justinus a Desponsatione, Anhänger der italienischen Direktionsform des Gruppentakts 142 f., 144.
- Kade, Otto, 42.
- Kämpfer, Joseph, 251, 252.
- Kaiser, Georg, 281.
- Kalkbrenner, Christ., 119, moderne Taktierfigur des Gruppentakts 151, Tempo rubato 207, über die Crescendo- und Decrescendo-Zeichen 218, Taktdefinition 223.
- Kalliwoda, Johann Wenceslaus, 286.
- Kandler, Franz S., 310.
- Kanonarch, der Chorführer in der griechischen Kirche 20.
- Karl der Große 15, 32.
- Kassel, Hofmusik 181, Opernorchester in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts 304, Stellung der Instrumente 312, 313.
- Kienle, Ambrosius, 17, 18, 19, 20, 22.
- Kilian, Bartholomäus, Darstellung einer Musikaufführung unter freiem Himmel 88, 160 (Anm. 4).
- Kilian, Wolfgang, Bilderzyklus der neun Musen 88.
- Kinkeldey, Otto, 39, 61, 63, 68, 69, 70, 71, 77, 79, 80, 85, 141.
- Kircher, Athanasius, 94, Hilfsmittel bei der Taktangabe 88 f., Tempomodifikation 110.
- Kirnberger, Johann Philipp, 118, 238, 240, 257, über das Kapellmeisteramt 174.
- Klavierdirektion im 17. Jahrhundert 70, 76, 79 f., 84 f., 122, im 18. Jahrhundert 128, 154 f., 160, 161 f., 172 f., im 19. Jahrhundert 256 f.
- Kleefeld, Wilhelm, 199.
- Klein, Joh. Jos., 162, 219.
- Klemm, Mitglied und Dirigent der »Gesellschaft der Musikfreunde« 269.
- Klengel, Moritz Gotthold, 287.
- Klingemann, Karl, 285.
- Koch, Heinr. Christ., 152, 170, 183, 184, 186, 204, 302, 303, Unterscheidung von Kirchenmusik- und Operndirektion 155, Kapellmeister- und Konzertmeisteramt 174, Orchesterstellung 200 (Anm.).
- König, Übersetzer des Scipione Maffei 216.
- Konzertmeister, Titel des Violindirektors 170, Leiter der Instrumentalmusik 170, 171, 172 f., 177, Stellung im Orchester 188 f., Bildner des Orchestervortrags 205 f., 209 f.

- Krause, Gottfried, 230.  
 Krebs, Karl August, 297, 317.  
 Kretzschmar, Hermann, 230, 231, 234, 235.  
 Kretzschmar, Johannes, Taktzeichen in der Renaissance-Literatur 74, Taktarten des 17. Jahrhunderts 75.  
 Krille, Kapellmeister 271.  
 Krommer, Franz, 267.  
 Kröyer, Theodor, 52, 105.  
 Kühnau, Joh. Christoph, 156.  
 Kuhn, Max, 406.
- L**  
 Lachner, Franz, 286, 297.  
 L'Affillard, pointierter Vortrag in der französischen Musikübung 137, Tempobestimmung 224, 225.  
 Lagarde, dynamische Vortragszeichen 218.  
 La Mara 332.  
 Lambert, Saint, 135, 145, 149, 150, 153, 227, Taktlehre 119, neue Direktionsform des Gruppentakts und Lehre vom Taktschlagen 128 f., pointierter Vortrag 138, 139, Titelbild seiner Klavierschule 153, Tempobestimmung 220, 224.  
 Lamentationes Jeremiae, 23.  
 Lampadius, W. A., 286, 288, 289, 290, 291.  
 Landi, Stefano, 78.  
 Lannoy, Eduard, Baron v., 265, 269.  
 Laser, Arthur, 332, 335, 342.  
 Lassus, Orl., 100.  
 Laurenzi, Fil., 101.  
 Lavoix 42, 44.  
 Leader 262.  
 Leclercq, Herausgeber des *Junil-hac* 35.  
 Leichtentritt, Hugo, 85, 93, 109.  
 Leipziger Konzertgesellschaft, Orchesterbesetzung 179, Orchestertafel 187, 200, Konzerte unter Illiger, Orchesterbesetzung 179.  
 Leo der Große 16.  
 Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien, Verteidigung der französischen Operndirektion 125.  
 Levi, Hermann, 344.  
 Liberati, Antimo, Nachricht von den Aufführungen der Päpstlichen Kapelle im 17. Jahrhundert 115.  
 Liebig, Theaterdirektor in Prag 281.  
 Liederhandschrift aus dem Jahre 1592 (Nürnberg), bildliche Darstellung einer Musikaufführung 66.  
 Lindpaintner, P. Josef v., 297, 317.
- Lingke, Georg Friedrich, 237.  
 Liszt, Franz, 272, 288, 318, 324, 325, 335, 338, 341, 342, 343, als Dirigent 328 f.  
 Löhlein, Johann Simon, 169, 224, 240, Taktschlagen in der Kirchenmusik 154, Protest gegen den Taktierlärm 158, über die Crescendo- und Decrescendo-Zeichen 218, Tempovorschriften als Charakterbezeichnung 222.  
 Lombardini, Magdalena, 213.  
 London, Salomon-Haydn-Konzerte, Orchesterbesetzung 182.  
 Lorenzoni, Antonio, Unterscheidung einer französischen und italienischen Direktionsform 124, 136.  
 Lossius, Lucas, 54.  
 Lotti (Sängerin) 207.  
 Loulié, Étienne, 150, 221, Taktlehre 119, Lehre vom Taktschlagen nach italienischen Grundsätzen 127 f., Tempobestimmung 224, 225.  
 Lucca della Robbia 40.  
 Lucianus, Nachricht vom Fußtaktieren 5.  
 Lully, Jean-Baptiste, 120, 138, 141, 178, 223, 226, 227, Taktstockdirigent 124 f., 126, als Kapellmeister 250 f.  
 Lusitano, Vincentio 115.
- M**  
 Maffei, Scipione, 216.  
 Magirus, Johann, Taktdefinition 87, Taktstockdirektion 88, Chorführung ohne sichtbares Taktgeben 116.  
 Mahler, Gustav, 305, 344.  
 Mainz, Churf. Hof- u. Kammermusik 181.  
 Malvezzi, Cristofano, 77.  
 Mannheim, Aufstellung von Chor und Orchester 198, 199, 310, Orchesterspiel 209, 217, 218, 219, Orchesterbesetzung 182.  
 Maria, Sancta, 48, 141, lautloses Taktschlagen 44, 45, Taktschlagen der Instrumentalisten 46.  
 Marini, Biagio, Anwendung des Wortes »Tremolo« 103, Tempovorschriften 221.  
 Marpurg, Fr. Wilh., 126, 143, 145, 158, 179, 180, 181, 182, 206, 221, 239, 257, Taktlehre 119, Übersicht über die verschiedenen Taktierformen des Gruppentakts 148 f., Taktieren schneller Rhythmen 150, Tempo rubato 207, Crescendodefinition 219, Affektenlehre 223, Tempomodifikation 248.



- Marschner, Heinrich, 297.  
 Martenius, Nachricht vom Amt des Präzensors und Succentors 21.  
 Martianus Capella 8, 12, 27.  
 Marx, Adolf Bernh., 252, 253, 275, 276, 296, 298, 303, 315.  
 Massenorchester im 18. Jahrhundert 183.  
 Matthäi, H. Aug., 170, 173, 257, 285, 286.  
 Mattheson, Johann, 89, 96, 118, 120, 154, 171, 216 (Anm.), 250, 251, 253, 258, 282, Verteilung der Noten auf Nieder- und Aufschlag 121, Gegner der französischen Taktierform 141, Nachricht von neuen Direktionsmethoden 143, von der Choraufstellung in der Kirche 153, 194, Protest gegen den Taktierlärm und praktische Vorschläge für die Direktion 158, 159f., über die Violindirektion 175, Orchesterstellung 186, 194, Einstimmen der Instrumente 204, Tempoführung 219f., Tempovorschriften als Charakterbezeichnung 222, Affekten-theorie 230, Stilistik 233f., Themen-erfindung 235, Tonartencharakteristik 236f., Ausdruckswert der Taktarten 238, Affektendirektion 239f., Politik des Kapellmeisters 250.  
 Maurus, s. Terentius.  
 Mayer, Jos. Friedr. Bernh. Caspar, Titelbild seines Musikbuchs 153.  
 Mazzocchi, Domenico, 101, 213, Angabe dynamischer Vortragszeichen 105f.  
 Mecklenburg-Schwerinsche Kapelle 181.  
 Mehrstimmigkeit im Choral 32f.  
 Meibom, Herausgeber griechischer Schriftsteller 8.  
 Meißner, A. G., 153.  
 Melli 101.  
 Mendelssohn, Felix, 253, 259, 260, 261, 262, 273, 278, 295, 297, 298, 299, 303, 305, 317, 319, 320, 321, 324, 326, 329, 330, 336, 341, als Dirigent 283f., 301.  
 Mennicke, Carl, 179, 183, 209, 214, 216.  
 Mensuralmusik 29, 35, 36f.  
 Mersenne, Marin, 94, Taktführung 87, Hilfsmittel beim Taktschlagen 89, Tempomodifikation 110, Taktieren der Instrumentalisten 169.  
 Mesomedes, Hymne 10.  
 Messa di voce 106, 213f.  
 Metastasio, P., 234.  
 Mettenleiter, Dom., 42.  
 Meyerbeer, Giac., 274, 297, 298, 300, 315, 318, 323, 335, als Dirigent 295f.  
 Michel, Christian, 89.  
 Migne 17, 19, 20, 22, 30.  
 Mißbräuche beim Taktschlagen 43, 45f., 111f., 125f., 156f., 257, 266, 327.  
 Mizler, Lorenz Christ., 153, 181, Protest gegen den Taktierlärm 156f.  
 Mocquereau, Dom., 23, 24.  
 Moduslehre der Mensuralisten 36.  
 Möser, Karl, Konzertmeister 274, 275, 289.  
 Molitor, Raph., 35, 61.  
 Momigny, Jérôme de, Vorschläge für eine neue Direktionsform des Gruppentakts 152.  
 Monteclair, Michel Pignolet de, 135, 149, französische Taktierform 131f., pointierter Vortrag in der franz. Musikübung 138f.  
 Monteverdi, Girolamo del, 101.  
 Monteverdi, Claudio, 71, 79, 85, 101, 340, Orchesterbesetzung des »Orfeo« 77f., Erfindung des Tremolo 103, Unterscheidung einer faktisch genauen und einer modifizierten Tempoführung 106, 109.  
 Morales, Christ., 115.  
 Morelli, Herausgeber der rhythmischen Fragmente des Aristoxenos 6.  
 Moscheles, Ignaz, 262, 293, 299.  
 Mosel, Ign. Franz v., 262, 265, 310.  
 Mottl, Felix, 344.  
 Mozart, Leopold, Tempoführung 229, 230, 241.  
 Mozart, Wolfgang, 169, 253, 254, 255, 265, 266, 271, 277, 278, 280, 286, 290, 317, 318, 326, 335, 338, 339, Klavier- und Violindirigent 176.  
 Müller, Georg, Kapellmeister in Braunschweig 297.  
 Müller, J., 257.  
 München, Kgl. Kapelle, Orchesterbesetzung (im Jahre 1815) 303, Orchesterstellung in der Hofkapelle 307, in den Odeonkonzerten 310f., in der Oper 314f.  
 Münster, Jos. Joachim Benedict, 118, 121, 141.  
 Muffat, Georg, Nachricht vom Fußtaktieren in der Instrumentalmusik 112, vom pointierten Vortrag 141.  
 Muris, Joh. de, 22, 35.  
 Murland, M., 323.  
 Musicae rudimenta (1645) 89.

- Musiklexikon, Chemnitzer, über die Einteilung der Tripeltakte 120.
- Musikzeitungen, Allg. Mus. Ztg. (Leipzig) 86, 176, 254, 256, 257, 258, 261, 266, 271, 294, 303, 304, 308, 310, 317, 329, 333, 334, Allg. Deutsche Mus. Ztg. (Tappert) 153, 265, Witthauersche Zeitschrift 270, Neue Zeitschrift für Musik 260, 329, Allg. Mus. Ztg. (Leßmann) 276, 323, Süddeutsche Musikzeitung 86, siehe auch Rivista, Boßler.
- Mylius, Wolfgang Michael, italienische Direktionsform des Gruppen takts 142, 144, dynamische Vortragszeichen 214, Crescendo und Decrescendo 215.
- Naumann, Joh. Gottl., 153, 261.
- Netscher, Kaspar, bildliche Darstellung 96.
- Neumen 12, Ursprung aus den Akzenten 22 f., Neumenschrift und Cheironomie 24 f., spätgriechische Neumen 25 f., die Neumierung des Gregorianischen Chorals als Gedächtnishilfe für die Sänger 27, Kritik der Neumenschrift 27.
- Neusidler, Hans, Nachricht vom gleichmäßigen Taktschlagen 55.
- Nicolai, Fr., 182, 208.
- Nicolai, Otto, als Dirigent 269 f.
- Niedt, Friedrich Erhardt, 70, 120, 121, 144.
- Niggli, A., 296.
- Nikisch, Arthur, 344.
- Nisard, Herausgeber des Jumilhac 35.
- Nohl, Ludwig, 176.
- Onzembray**, Tempobestimmung 225 f.
- Operndirektion in Italien und Deutschland 76 f., 126, 161 f., in Frankreich 124 f.
- Orchesterbesetzung 66 f., 77 f., 178 f., 302 f., Orchesterspiel 65 f., 79 f., 205 f., 210 f.
- Orchesterstellung 85, im 18. Jahrhundert 185 f., im 19. Jahrhundert 305 f., 319, 340 f.
- Ordo Romanus 46.
- Organum 32, Direktion der Stücke im Organalstil 32 f.
- Orgosinus, Heinrich, Taktdefinition 87, ebd. Taktstockdirektion.
- Ornament-Instrumente im 17. Jahrhundert 80 f.
- Ornitoparch, Taktdefinition 40, 47.
- Ostersequenz ▶ Laudes Salvatoric ihre Direktion 47.
- Paganini, Nicolo, 318, 328.
- Paisiello, Giovanni, 172.
- Paléographie musicale 19, 23, 24, 152.
- Palestrina 42, 115.
- Pallavicino, Carlo, 78.
- Papadiken, spätgriechische Neumenformen 25.
- Paris, Orchesterbesetzung in den Concerts spirituels und in der Oper (1754) 182, Orchesterstellung in den Pariser großen Konzerten und der Oper (1810) 310, 319.
- Partiturspiel im 16. Jahrhundert 63.
- Pauli, Walter, 264.
- Paumann, Conrad, Fundamentbuch 70.
- Pembaur, Josef, 335.
- Penna, Lorenzo, Beginn und Ende des Takts 95, italienische Gruppen taktdirektion 122 f., 131, 142.
- Peregrinus, Joh., 45.
- Perfektion zweier Semibreven oder Breven im 17. Jahrhundert 74.
- Pergolesi, Giov. Batt., 246.
- Peri, Jacobo, 71, 77, 79, 85.
- Petri, Sam., 162, 186, 203, 204, Protest gegen den Taktierlärm 158, Violindirektion 169 f., Orchesterbesetzung 183, 184, Regeln für die Aufstellung von Chor und Orchester 192 f., Affektenlehre 231, 239, 247.
- Petrucchi 51.
- Pfundt, Paukist im Gewandhausorchester 287.
- Philipp de Vitry 37.
- Philomates 41, Taktstockdirektion 43, Mißbräuche beim Taktschlagen 45, 46, Chorstellung und Direktion 62 f.
- Phrasierung, als Kennzeichen zur Affektbestimmung 237.
- Pietro della Valle, über die Klavierdirektion im 17. Jahrhundert 85 f.
- Pinturicchio, Bernard., 40, 61.
- Pirro, André, 231.
- Pisa, Agostino, Theorie über Beginn und Ende der Battuta 94 f., Nachricht vom lautlosen Taktschlagen 115, P. von Mattheson zitiert 121.
- Pisendel, Johann Georg, 170, 207, als Konzertmeister 205 f.
- Pleyel, Ignaz 267.
- Pohl, C. F., 172, 182, 194.

- Pohl, Rich., 261, 294, 330, 332 (vgl. Hoplit).
- Pohlenz, August, 285, 333, 334.
- Pointier, pointierter Vortrag in der französischen Musikübung 136 f.
- Poisson, Léonard, 35.
- Politik des Kapellmeisters 249 f.
- Pollux, Erklärung der  $\beta\acute{\alpha}\nu\tau\iota\varsigma$  4.
- Prätorius, Christoph, 62.
- Prätorius, Ernst, 48.
- Prätorius, Michael, 84, 86, 104, 114, 224, Taktstrichabgrenzung in den Vokalstimmen 72 f, Taktzeichen in der Renaissance-literatur 74 f. (ebd. Taktarten), Instrumentenspiel 80 f., Continuoausführung 83, 84, vom Retardieren vor Abschluß eines Musikstücks 93, Anordnung mehrchöriger Musikwerke 97 f. Bild von einer mehrchörigen Aufführung 99 f., Einrichtung älterer Musikwerke 100 f., Erklärung dynamischer Vortragszeichen 105, Tempomodifikation 106 f., Tempobestimmung 111.
- Präzentor 20, 34, 39, sein Amt 20 f., Führung des Vorsängers bei Aufführungen, in denen nicht dirigiert wurde 115 f.
- Preßburg, Kapelle des Kardinals 181.
- Primicerius der Schola cantorum 16, 17.
- Principii di musica, italienische Taktierform des Gruppentakts 123 f.
- Printz, Joh. Caspar, 122, Nachricht von der Taktstockdirektion 88, von Mißbräuchen beim Taktschlagen 89, von der Direktion mehrchöriger Musikwerke 99, von der Tempomodifikation 110, Proteste gegen den Taktierlärm 112.
- Prioli, Giov., 101.
- Proch, Heinrich, 270.
- Profe, Ambrosius, über Hilfsmittel bei der Taktangabe 88/89.
- Psalmodie, Ausführung und Direktion 21.
- Psellus, Taktgröße in der griechischen Musik 6.
- Quagliati, Paolo, 85, 101.
- Quartus der Schola cantorum 16.
- Quantz, Joh. Joachim, 182, 186, 193, 194, 195, 204, 207, 211, 240, 247, 253, 302, 316, französische Taktstockdirektion 126, agogischer Akzent 140, Aufführung der Festoper »Costanza e Fortezza« 155, 160, Beginn eines Musikstücks 162, Nachrichten von der Aufführung einer Musik und der Klavierdirektion 162, 163, 165, 168, 169, Dauer der Fermate 165, über den komponierenden Kapellmeister 171, Violindirektion 176, Orchesterbesetzung 184, Aufstellung der Orchester 189 f., 200 f., Spiel der Ripienisten 204, Einstudieren der Musiker 205 f., 210 f., Dynamik 211 f., 214, Tempovorschriften 222, Tempobestimmung 224, 227 f., 243, Wiederholung eines Musiksatzes 227, Affektenlehre 230, 231, 239, Affektdirektion 232 f., 241, Affektenbestimmung bei Instrumentalstücken 236 f.
- Queisser, Carl Traugott, Posaunist im Gewandhausorchester 287.
- Quintilian 5, 8, Cheironomie 23.
- Quirsfeld, Johann, neue Taktierfiguren des Gruppentakts 145, 149, 150.
- Raguenet, L'Abbe, über die Orchesterdirektion in Italien 154.
- Ramann, L., 330, 331, 332.
- Rameau, J. Phil., 218.
- Ramis de Pareia, Taktdefinition 39, 46.
- Randhartinger, Benedikt, 269.
- Raselius 52, Taktstockdirektion 41, 44.
- Regensburg, Thurn und Taxische Kammermusik zu R. 181.
- Reichardt, Joh. Friedr., 170, 175, 219, 232, 233, 239, 247, 253, 265, 266, 267, 271, 274, 279, 300, 327, Orchesterstellung in der Berliner Oper 202, über Pisendel als Konzertmeister 206, über Benda als Konzertmeister 207 f., über den Mannheimer Orchestervortrag 209, über das Konzertmeisteramt 210, Affektenbestimmung 234, über Gluck als Dirigenten 251 f., R. als Dirigent 257, 258, 262, 264.
- Reinhard, Chordirigent in Gotha 271.
- Reischius, Musikbild in der Margaritha philosophica 42.
- Reißiger, Karl Gottl., 292, 297, 298, 303.
- Rellstab, J. Carl Fr., 202, 258.
- Rellstab, Ludwig, 278.
- Rellstabs Konzert für Kenner und Liebhaber 188, 194, Orchestertafel 189.

- Resolutio des ungeraden Taktes 59 f.
- Retardieren in den Kadenz und vor Abschluß eines Musikstücks 93.
- Retzelius 94, Taktdefinition 87, Tempomodifikation 110, Nachricht von der Gruppentaktleitung 122.
- Reuling, W., 270.
- Reutter, Karl Georg v., 213.
- Rhau, Georg, Bildliche Darstellung in seinem Musikbuch 43, Erklärung des Taktschlagens im Breventakt 49, Nachricht vom Semibreventakt 52.
- Rhythmus in der exotischen Musik 1 f., in der griechischen Musik 3 f., im Gregorianischen Choral 12 f., Rhythmenlehren Guidos und Hucbalds 28 f.
- Richter, Franz Xaver, Porträt 453.
- Richter, Hans, 344.
- Riemann, Hugo, 3, 9, 10, 13, 26, 29, 67, 140, 213, 302.
- Riepel, Joseph, 89, Protest gegen den Taktierlärm 158.
- Ries, Ferdinand, 262, 263, 267.
- Rietz, Julius, 297.
- Rivista musicale 153, 169.
- Rochlitz, Friedr., 266, Anhänger der Klavierdirektion 176, 256.
- Rolle, Carl, Protest gegen den Taktierlärm 158.
- Rore, Cipriano da, 71.
- Rosetti, Ant., 267.
- Rossi, Michel Angelo, 78.
- Rousseau, J. J., 128, 153, 154, 171, 179, 185, 186, 199, 200, 206, 221, 225, 248, Musikstücke im Funftakt 118, Unterscheidung einer italienischen und französischen Taktierform 124, 135 f., Proteste gegen den Taktierlärm in der französischen Oper 125, Anhänger der italienischen Direktionsbewegungen 135, Pointierter Vortrag 136, 141, Taktschlagen in der griechischen Musik 152, Tempoführung 230, 240.
- Rowbothan, John Frederick, 2.
- Rudolph, Erzherzog 302.
- Salieri, Ant., 266.
- Salinas, Franciscus, Nachricht vom Taktschlagen in der Instrumentalmusik 46, im Breventakt 49.
- Salomon, Elias, 34, 35, 42, Direktion mehrstimmiger Sätze 32 f.
- Salzburg, Kapelle des Erzbischofs 181.
- Samber, Joannes Baptista, über die Vorzeichnung des  $\frac{4}{4}$ - und Alla Breve-Taktes 120, italienische Taktierform 142, Tempoführung 220.
- Sartorius, Erasmus, 71.
- Sauveur 224.
- Scaletta, Horatio, 76, 115.
- Scarlati, (Aless.), 152.
- Scheibe, Joh. Adolph, 118, 154, 221, 238, über die Taktierfiguren des Dreitakts 144, über die Taktierform des  $\frac{4}{2}$ -Takts 149, Protest gegen den Taktierlärm und praktische Vorschläge für die Direktion 156, 157, 241, Tempobestimmung nach der Uhr 224.
- Scheidt, Sam., 75.
- Schein, Joh. Hermann, 75.
- Schering, Arnold, 39.
- Scheurleer, D. F., 199.
- Schicht, Joh. Gottfr., 285.
- Schleinitz, Conrad, 284.
- Schletterer, H. W., 251, 264.
- Schmiedl, J. B., 263, 269.
- Schneegaß, M. Cyriacus, 62, modifizierte Direktion 64 f., 102.
- Schneider, Friedrich, 297.
- Schneider, L., 202.
- Schernerich, Alfred, 247.
- Schobert, Johann, 255, 318.
- Schöne, Alfred, 260.
- Schola cantorum in Rom 16, ihre Bedeutung für den Choralgesang, Organisation 16 f.
- Schröder-Devrient, Wilhelmine, 334, 335.
- Schubart, C. F. D., 216, 219, 251, über Em. Bach als Kapellmeister 161, über C. H. Graun als Kapellmeister 207, über Benda als Violinvirtuosus 208, über das Mannheimer Orchesterspiel 209, über Gluck als Dirigenten 252.
- Schubert, Franz, 253, 254, 269, 286.
- Schubiger, Anselm, 17.
- Schuch, Ernst v., 344.
- Schucht, J., 274, 295, 296.
- Schütz, Heinrich, 72, 75, 102, Angabe dynamischer Vortragszeichen 105.
- Schulz, Christian, 285.
- Schulz, J. A. P., 118, über die Dynamik 214.
- Schumann, Robert, 291, über die Taktstockdirektion 260, über Mendelssohn als Dirigenten 286, 290 f.
- Schuppanzigh, Ignaz, 177 (Anm.), als Dirigent 266.

- Schwarzburg-Rudolstädtsche Kapelle 180.  
 Schweitzer, Albert, 231.  
 Scriabine 117.  
 Secundicerius der Schola cantorum 16.  
 Seidl, Anton, 324, 335.  
 Seidler, Konzertmeister im Berliner Opernorchester 274.  
 Seiffert, Max, 186.  
 Selbständigkeit in der Arrangierung von Musikwerken des 17. Jahrhunderts 101 f.  
 Semler, Christoph, Erfinder einer Taktiermaschine 157.  
 Senesino 206.  
 Senfl, Ludwig, Musikbeispiel 50.  
 Sequenzen 31, Direktion 17.  
 Serenimpha, eine Neumenfigur 18.  
 Seyfried, Ign. v., 260, 266, 267, 272.  
 Sittard, J., 262.  
 Sixtus, Papst 16.  
 Somis, Giov. Batt., 208.  
 Spartieren eines Tonstücks im 17. Jahrhundert 71.  
 Speer, Daniel, 87, 149, Taktstockdirektion 88, Hilfsmittel bei der Taktangabe 89, Nachricht von schlechten Aufführungen 112, Vorschläge für das Einstudieren der Singknaben 113, Nachricht von der modernen Taktierform des  $12/8$ -Takts 144 f.  
 Sperling, Joh. Peter, 118, über die Vorzeichnung des Alla Breve-Taktes 120.  
 Spieß, Meinradus, 158, Taktlehre 119, Generalaffekte 222, Definition der Tempovorschriften 223, Affektenlehre 230, 235.  
 Spitta, Ph., 9, 153, 160, 165.  
 Spohr, Ludwig, 257, 259, 266, 267, 278, 280, 285, 298, 300, 303, 304, 308, 324, 326, 330, 336, Einführung der Taktstockdirektion in London 262 f., als Dirigent 271 f.  
 Spontini, Gasparo, 259, 265, 273, 282, 289, 300, 303, 318, 386, 340, als Dirigent 274 f., Orchesterstellung 313.  
 Staden, Siegmund Theophil, 92, über das Retardieren vor dem Abschluß eines Musikstücks 93.  
 Stamitz, Joh., 209, 318.  
 Stenger, Nicolaus, 70, 74.  
 Stöbel, Joh. Christ. u. Joh. David, 120.  
 Strauß, Richard, 317, 343 f.  
 Subdiakon der Schola cantorum 17.  
 Succentor 20, 21.  
 Sulzer, Johann Georg, 118, 171, 185, 204, 214, 220, 221, 230, 233, 239, 240.  
 Sylvester, Papst 16.  
 Tactus der Mensuralmusik 49 f.  
 Takt in der griechischen Musik 5 f., in der Mensuralmusik 37 f., 47 f., in der Renaissanceliteratur 73 f., 90 f., Theorien über Herkunft und Gestalt des Taktes 93 f., Taktlehre im 18. Jahrhundert 117 f., Taktarten als Kennzeichen für die Affektbestimmung 237 f.  
 Taktgröße in der griechischen Musik 6 f.  
 Taktierform, alte 6 f., 47 f., 90 f., 124, italienische Taktierform des Gruppentakts 122 f., Unterscheidung einer italienischen und französischen Taktierform 124, 136, italienische Taktierform bei den Franzosen 127 f., bei den Deutschen 141, 142 f., französische Direktionsform 128 f., die Entwicklung der Taktierformen in Deutschland 142 f., Übersicht über die verschiedenen Taktierformen 148 f.  
 Taktrolle 89, 112, 113, 130, 153, 156.  
 Taktschlagen in der exotischen Musik 1 f., in der griechischen Musik 4 f., in Gregorianischen Choral 30 f., in der Mensuralmusik 36 f., in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts 46 f., in der Oper des 17. Jahrhunderts 85, in der Chormusik der Renaissance 86 f., 90 f., Beispiele für das Taktschlagen im 17. Jahrhundert 90 f., 92 f., Taktschlagen bei der Aufführung mehrhöriger Musikwerke 97 f., lautloses Taktschlagen 44 f., 114 f., Taktschlagen im 18. Jahrhundert 121 f., in der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts 154 f., im 19. Jahrhundert 300 f., 326 f.  
 Taktstock-Direktion, im 16. Jahrhundert bekannt 41 f., der Kantorstab als Vorläufer des Taktstocks 41 f., Gegner der Taktstockdirektion im 16. Jahrhundert 43, Taktstockdirektion im 17. Jahrhundert 86, 87 f., im 18. Jahrhundert bei den Franzosen 124 f., 153, 154, bei den Deutschen 153, im 19. Jahrhundert 258 f., 300, 326, 327, Einführung

- der Taktstockdirektion in London 262 f., in Wien, Frankfurt a. M., Hamburg, Dresden, Leipzig 262, 272, 280, s. auch Virga, Baculus.
- Taktstriche in der Notation des 16. und 17. Jahrhunderts 70 f.
- Taktzeichen 37 f., 48, 52 f., 74 f., 148 f., 120 f.
- Tartini, Giuseppe, 207, 208, über das *messia di voce* 213.
- Telemann, Georg Philipp, 118, über den Beginn eines Musikstücks 162, 163.
- Tempo in der griechischen Musik 40, im Gregorianischen Choral 21, in der Mensuralmusik 53 f., 64 f., in der Renaissanceliteratur 75, 102 f., 106 f., 111, im 18. Jahrhundert 219 f., Tempobestimmung nach den Notenwerten 107 f., 219 f., Tempovorschriften 107, 221 f., Tempobestimmung nach den Schwingungen eines Pendels 224, 225, nach der Uhr 224, 225 f., nach dem Pulsschlag 227 f., Tempomodifikation im 18. Jahrhundert 229 f., 236, 239 f., im 19. Jahrhundert 316 f., 326, 330 f., 338 f. (s. auch die Dirigenten-Charakteristiken), schnelle Tempi in der vormärzlichen Zeit 317 f.
- Tempo rubato 161 f., 207, 249.
- Terentius Maurus 5.
- Terska (Tenorist) 274.
- Tertius der Schola cantorum 16.
- Tessarini, Carlo, italienische Taktierform des Gruppentakts 124.
- Tevo, Zaccaria, 96, 118 128, über den Beginn des Takts 95, über die italienische Gruppentaktleitung 123.
- Textunterlage zur Zeit des *a cappella*-Stils 61 f.
- Thayer, A. W., 302.
- Thomas, Christian Gottfried, 179.
- Tigrini, Orazio, 48, 62, 115.
- Tischer, Gerh., 5.
- Tonartencharakteristik im 18. Jahrhundert 236 f.
- Tosi-Agricola 207.
- Triorsche Hof- und Kammermusik zu Coblenz 180.
- Türk, Dan. Gottl., 282, Taktlehre 120, Tempo rubato 207, über die Dynamik 211, Tempovorschriften 221, Tempobestimmung 224, Tempomodifikation 241 f.
- Tunder, Franz, 72.
- Udalricus Monachus, de praecentore 20.
- Ulrich, Bernhard, 104, 105, 106.
- Umlauf, Ign., 177, 266.
- Urhan, Chr., 328.
- Valentin, Caroline, Beschreibung einer bildlichen Darstellung (aus dem Jahre 1612) 97.
- Valle, s. Pietro.
- Vanneo, Stef., 45, 95, 121, lautloses Taktschlagen 44, Taktdefinition 46, 88.
- Veracini, Franc., 208.
- Viadana, Ludovico Grossi da, 114, über die Ausführung des Continuo 83, über die Direktion mehrchöriger Musikwerke 97, 146.
- Vicentino, Nicolo, 62.
- Violindirektion 169 f., 172, 174, 175 f., 177, 209 f., 256 f., 319.
- Violindirektor, s. Konzertmeister.
- Virdung, Sebastian, 70.
- Virga pastoralis 18.
- Vivaldi, Ant., 211.
- Vogel, Emil, 68, 77, 78, 101, 102, 103, 104, 106.
- Vogelsang, Taktstockdirektion 41, 44.
- Vogler, Abt 151, 216, 264, dynamische Vortragszeichen für *Crescendo* und *Decrescendo* 218.
- Vollbach, Fritz, 214.
- Volumier, J. Bapt., als Konzertmeister 205, 206.
- Vorsänger s. Präzenter.
- Vorschläge für das Übertragen von Musikwerken der *a cappella*-Zeit 53, 67 f.
- Vortragszeichen im 17. Jahrhundert 104 f., im 18. Jahrhundert 206, 211 f., 213 f., 218 f., im 19. Jahrhundert 260, 316, 338 f.
- Wagner, Peter, 12, 15, 19, 23, 24.
- Wagner, Richard, 205, 273, 275, 276, 277, 282, 290, 296, 297, 317, 318, 320, 332, 333, 342, 343, 344, über Mendelssohn als Dirigenten 294 f., Orchesterstellung 313, 314, 340 f., Konzerte Habenecks 318, 320, 321, W. als Dirigent 333 f., über das Dirigieren 335 f.
- Walliser, Chr. Thom., 74, Tabelle von der Einteilung der Noten auf Nieder- und Aufschlag 90.
- Walther, Johann Gottfried, Titelbild seines Musiklexikons 146, 178, 193, dynamische Vortragszeichen 214.

- Wandbild in Auerbachs Keller in Leipzig 66.
- Wasielewski, Jos. W. v., 83, 99, 273, 287, 289, 291, 296, 297, 298.
- Weber, Bernhard Anselm, 153, 259, 262, 274, 289, als Dirigent 264 f.
- Weber, Carl Maria v., 153, 259, 262, 283, 285, 295, 298, 300, 330, 333, 336, 339, 340, 344, als Dirigent 278 f., 301, Orchesterstellung 279, 313.
- Weber, Dionys, 334.
- Weber, Gottfried, 153, 343, über den Taktstockdirigenten 258 f.
- Weber, Johannes, 298.
- Weber, Max Maria v., 153, 278, 279, 281, 313.
- Weigel, Joh. Christ., Kupferstichsammlung 153.
- Weigl, Josef, 334.
- Weingartner, Felix, 335, 342, 344.
- Weißkunig, Bildliche Darstellungen 42, 44.
- Werckmeister, Andreas, über den Ausdruckswert der Dissonanzen 237, der Taktarten 238.
- Wessely, Bernhard, 264.
- Westphal, R., 5, 6.
- Wiedeburg, Joh. Friedr., 154 (Anm. 7).
- Wiel, Taddeo, 78.
- Wien, Hof- und Kammermusik 182, Opernorchester in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts 304, Chor- und Orchesterbesetzung bei den Musikfesten der »Gesellschaft der Musikfreunde« 304 f., Orchesterstellung in der k. k. Hofkapelle 306, in den Concerts spirituels 308, 309, bei den Musikfesten 310 (s. auch die eingeschaltete Orchestertafel), in der Hofoper 315.
- Wild, Franz, 267.
- Wilflingseder, Ambr., Taktdefinition 41.
- Wilkinson, J. Gardner, 2.
- Winter, Peter v., 281.
- Wolf, Ernst Wilhelm, 119, 219, Orchesterstellung in einem Ludwigs-luster Konzert 193, Berliner Orchestervortrag 208.
- Wolf, Georg Friedrich, 171, 185, 203, 219, Anhänger der italienischen Taktierform 144, 150, Temporubato 207, Definition der Tempovorschriften 222, Zeichen für die Tempomodifikation 242.
- Wolf, Johannes, 34, 37, 38, 39, 51, 71.
- Wolff, Ernst, 278, 287.
- Wolffheim, Werner, 218.
- Wooldridge 70.
- Württembergische Kammer- und Kirchenmusik 180.
- Wustmann, Rudolf, 66.
- Zacconi, Lud., 115, Taktschlagen der Instrumentalisten 46, Aufstellung der Chöre 62, praktische Anmerkungen für die Dirigenten 64, modifizierte Direktion 65, 102.
- Zarlino, Gioseffo, 62, 69, 103.
- Zelter, Karl, 289, 319, 320.
- Zeno, Ap., 234.
- Zodiacus 102.









781.63 Sch73q

MUSIC



3 502 00258 7769

Schunemann, Georg  
Geschichte des Dirigierens.

ML 457 .S3

Sch unemann, Georg, 1884-  
1945.

Geschichte des Dirigierens

LIBRARY

1945 ML 457 .S3

Sch unemann, Georg, 1884-  
1945.

Geschichte des Dirigierens

