

## **Quellengestütztes Musizieren** **Quellenblätter von Gerhart Darmstadt, 2.2**

Gerhart Darmstadt

**Film 2: Quellengestütztes Musizieren als Empathieschulung [8:23]**

**Quellenbeleg 2 [5:04]**

**Musik verstehen: Vier Quellen von Jean Rousseau, Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach und Leopold Mozart**

1. Jean Rousseau (1644–1699), *Méthode claire, certaine et facile Pour apprendre à chanter la musique Sur les tons naturels & sur les tons transposez: à toutes sortes de mouvements: Avec les Régles du Port de Voix, & de la Cadence, lors mesme qu'elle n'est pas marquée. Et un Éclaircissement sur plusieurs difficultez necessaires à savoir pour la perfection de l'Art. Par Jean Rousseau Maitre de Musique & de Viole. Cinquieme Edition<sup>1</sup> Revenuë, augmentée & mise dans un meilleur état. A Amsterdam, Chez Pierre Mortier, sur le Vygendam, Chez qui l'on trouve toute sorte de Musique, à deux tiers meilleur Marché qu'on ne les à vendus, chez les autres Libraires. O. J. [1720], Reprint, Genève 1976, Quinzième Question. *Pourquoi l'on se sert de plusieurs manieres de battre la Mesure, & s'il y a quelque difference entre la Mesure & le mouvement.* [S. 86f.]*

Deutsche Übersetzung von Johann Mattheson (1681–1764), in: *Der vollkommene Capellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworfen von MATTHESON. Hamburg, Verlegts Christian Herold, 1739. Reprint, hrsg. von Margarete Reimann, Kassel, Basel, 1954, <sup>2</sup>1969; Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel 1999:*

§. 22.

**Jean Rousseau**, den wir so eben wegen des geistigen Wesens im Tact angezogen haben, ein Frantzösischer Sänger und Violdigambist, hat ein Wercklein geschrieben, das schon zum viertenmahl aufgeleget worden und den Titel führet, *Methode claire, certaine & facile pour apprendre à chanter la Musique*, d. i. **deutliche, gewisse und leichte Anweisung zur Singkunst.**

§. 23.

Die Absicht dieses Büchleins gehe nun zwar hauptsächlich auf die siebensyllbige Solmisation, und gehöret also mit zu denjenigen Schrifften, welche die aretinische Plage verwerffen, wie recht und billig ist; allein der Verfasser hat gantz am Ende eine sonderbare Frage angehänget, die von unsrer vorhabenden Materie so eigentlich handelt, daß wir nicht umhin können, eins und anders davon zu verteutschen: sintemahl unsers Wissens sonst noch niemand so artig hierüber geschrieben hat. Die Frage lautet so.

§. 24.

**„Was ist für ein Unterschied zwischen dem Tact und der Bewegung?** Antwort: „die Mensur ist ein Weg; dessen Ende aber die Bewegung. Gleichwie nun ein Unterschied zu machen ist zwischen dem Wege selbst, und dem Ende dahin der Weg führet: also ist auch ein Unterschied zwischen Mensur und Mouvement. Und wie die Stimme oder der Gesang sich von der Mensur muß leiten lassen, also wird hinwiederum der Tact von der Bewegung geführt und belebet.

§. 25.

Daher kömmt es, daß bey einerley Tact die Bewegung oft sehr verschieden ausfällt: denn bisweilen wird sie munterer, bisweilen matter, nach den verschiedenen Leidenschafften, die man auszudrücken hat.

---

<sup>1</sup> 1. Auflage: Paris 1678.

§. 26.

Also ist es nicht genug zur Aufführung einer Music, daß man den Tact, nach seinen vorgeschriebenen Zeichen wol zu schlagen und zu halten wisse; sondern der Director muß gleichsam den Sinn des Verfassers errathen: d. i. er muß die verschiedenen Regungen fühlen, welche das Stück ausgedruckt wissen will. Woraus denn folget, daß wenig Personen recht zu dirigieren vermögen, indem es nur der Verfasser selbst, und zwar allein am besten thun kan: weil er die Absicht und Bewegung am besten inne haben muß.

§. 27.

Hier dürffte mancher vielleicht wissen wollen: wobey das wahre *Mouvement* eines musicalischen Stückes zu erkennen sey? allein, solch Erkenntniß gehet über alle Worte, die dazu gebraucht werden könnten: es ist die höchste Vollkommenheit der Ton=Kunst, dahin nur durch starcke Erfahrung und große Gaben zu gelangen stehet.

§. 28.

Wer inzwischen ein Stück anhöret, das von verschiedenen Personen heute hie, morgen dort, ausgeführet wird, deren diese das wahre *Mouvement* treffen, jene aber dessen verfehlen, die kan leicht sagen, welches von beiden recht sey.“ [Zweiter Theil. Siebendes Haupt=Stück. Von der Zeit=Maasse. S. 173]

2. Johann Joachim Quantz (1697–1773), *Johann Joachim Quantzens, Königl. Preußischen Kammermusikus, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfertafeln. Berlin bey Johann Friedrich Voß. 1752. Reprint, mit einer Einführung von Barthold Kuijken, Wiesbaden 1988:*

15. §.

Der gute Vortrag muß endlich: **ausdrückend, und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß seyn.** Im Allegro, und allen dahin gehörigen muntern Stücken muß Lebhaftigkeit; im Adagio, und denen ihm gleichenden Stücken aber, Zärtlichkeit, und ein angenehmes Tragen der Stimme herrschen. Der Ausführer eines Stückes muß sich selbst in die Haupt= und Nebenleidenschaften, die er ausdrücken soll, zu versetzen suchen. Und weil in den meisten Stücken immer eine Leidenschaft mit der andern abwechselt; so muß auch der Ausführer 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, eine Gnüge leisten. Es giebt selbst verschiedene Grade der Lebhaftigkeit oder der Traurigkeit. Z. E. Wo ein wütender Affect herrscht, da muß der Vortrag weit mehr Feuer haben, als bey scherzenden Stücken, ob er gleich bey beyden lebhaft seyn muß: und so auch bey dem Gegentheile. Man muß sich auch mit dem Zusatze der Auszierungen, mit denen man den vorgeschriebenen Gesang, oder eine simple Melodie, zu bereichern, und noch mehr zu erheben suchet, darnach richten. Diese Auszierungen, sie mögen nothwendig oder willkührlich seyn, müssen niemals dem in der Hauptmelodie herrschenden Affecte widersprechen; und folglich muß das Unterhaltene und Gezogene, mit dem Tändelnden, Gefälligen, Halbblustigen und Lebhaften, das Freche mit dem Schmeichelnden, u. s. w. nicht verwirret werden. Die Vorschläge machen die Melodie an einander hangend, und vermehren die Harmonie; die Triller und übrigen kleinen Auszierungen, als: halbe Triller, Mordanten, Doppelschläge und *battemens*, muntern auf. Das abwechselnde Piano und Forte aber, erhebt theils einige Noten, theils erregt es Zärtlichkeit. Schmeichelnde Gänge im Adagio dürfen im Spielen mit dem Zungenstoße und Bogenstriche nicht zu hart; und hingegen im Allegro, lustige und erhabene Gedanken, nicht schleppend, schleifend, oder zu weich angestoßen werden. [Das XI. Hauptstück. Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt. S. 107]

3. Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe=Stücken in sechs Sonaten erläutert von Carl Philipp Emanuel Bach, Königl. Preuß. Cammer=Musicus. Berlin, in Verlegung des Auctoris. Gedruckt bey dem Königl. Hof=Buchdrucker Christian Friedrich Henning.*

1753. Reprint, hrsg. und mit einem ausführlichen Register versehen von Wolfgang Horn, Kassel 1994:

§. 13.

Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit=Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschicht ebenfalls bey heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affecten setzt. Kaum daß er einen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften. Diese Schuldigkeit beobachtet er überhaupt bey Stücken, welche ausdrückend gesetzt sind, sie mögen von ihm selbst oder von jemanden anders herrühren; im letztern Falle muß er dieselbe Leidenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung hatte. [...]

§. 14.

Aus der Menge der Affecten, welche die Musik erregen kann, sieht man, was für besondere Gaben ein vollkommner Musiker haben müsse, und mit wie vieler Klugheit er sie zu gebrauchen habe, damit er zugleich seine Zuhörer, und nach dieser ihrer Gesinnung den Inhalt seiner vorzutragenden Wahrheiten, den Ort, und andere Umstände mehr in Erwegung ziehe. Da die Natur auf eine so weise Art die Musik mit so vielen Veränderungen begabet hat, damit ein jeder daran Antheil nehmen könne: so ist ein Musiker also auch schuldig, so viel möglich ist, allerley Arten von Zuhörern zu befriedigen.

§. 16.

Indem man also ein jedes Stück nach seinem wahren Inhalte, und mit dem gehörigen Affecte spielen soll; so thun die Componisten wohl, wenn sie ihren Ausarbeitungen ausser der Bezeichnung des Tempo, anoch solche Wörter vorsetzen, wodurch der Inhalt derselben erklärt wird. So gut diese Vorsicht ist, so wenig würde sie hinlänglich seyn, das Verhuden ihrer Stücke zu verhindern, wenn sie nicht auch zugleich die gewöhnlichen Zeichen, welche den Vortrag angehen, den Noten beyfügten. [...] [Drittes Hauptstück. Vom Vortrage. S. 122–124]

4. Leopold Mozart (1719–1787), *Versuch einer gründlichen Violinschule entworfen und mit 4. Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen von Leopold Mozart Hochfürstl. Salzburgischen Cammermusikus. Im Verlag des Verfassers. Augsburg, gedruckt bey Johann Jacob Lotter, 1756. Reprint, hrsg. von Greta Moens-Haenen, Kassel 1995:*

§. 7.

Dieß ist aber nur die gewöhnliche mathematische Eintheilung des Tacts, welches wir eigentlich das Zeitmaas und den Tactschlag nennen<sup>2</sup>. Nun kommt es noch auf eine Hauptsache an: nämlich, auf die Art der Bewegung. Man muß nicht nur den Tact richtig und gleich schlagen können: sondern man muß auch aus dem Stücke selbst zu errathen wissen, ob es eine langsame oder eine etwas geschwindere Bewegung erheische. Man setzet zwar vor jedes Stück eigens dazu bestimmte Wörter, als da sind: **Allegro**, lustig; **Adagio**, langsam, u. s. f. Allein das Langsame sowohl als das Geschwinde und Lustige hat seine Stufen. Und wenn auch gleich der Componist die Art der Bewegung durch Beyfügung noch anderer Beywörter und Nebenwörter deutlicher zu erklären bemühet ist: so kann er doch unmöglich jene Art auf das genaueste bestimmen, die er bey dem Vortrage des Stückes ausgedrückt wissen will. Man muß es also aus dem Stücke selbst herleiten: Und hieraus erkennet man unfehlbar die wahre Stärke eines Musikverständigen. Jedes melodische Stück hat wenigstens einen Satz, aus welchem man die Art der Bewegung, die das Stück erheischet, ganz sicher erkennen kann. Ja oft treibt es mit Gewalt in seine natürliche Bewegung; wenn man anders mit genauer Achsamkeit darauf siehet. Man merke dieses, und wisse aber auch, daß zu dieser Erkenntniß eine lange Erfahrung, und eine gute Beurtheilungskraft erfordert werde. Wer wird mir also widersprechen, wenn ich es unter die ersten Vollkommenheiten der Tonkunst zähle? [Des ersten Hauptstücks zweyter Abschnitt. Von dem Tacte, oder musikalischen Zeitmaase. S. 30]

<sup>2</sup> Fußnote Mozarts: „(g) Tempus, Mensura, Tactus. *Lat.* Battuta. *Ital.* La Measure. *Franc.*“ [S. 30]