

Quellengestütztes Musizieren

Quellenblätter von Gerhart Darmstadt, 4.1

Gerhart Darmstadt

Film 4: Zeitgestaltung [13:35]

Quellenbeleg 1 [1:57]

Pulsschlag-Angaben von Johann Joachim Quantz (1697–1773)

Vorweg: Mit einem Pulsschlag meint Quantz ein 80tel pro Minute; das entspricht der Einstellung 80 auf dem Metronom.

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:

Des XVII. Hauptstücks.

VII. Abschnitt.

Von den Pflichten welche alle begleitenden Instrumentisten überhaupt in Acht zu nehmen haben.

45. §.

Nachdem ich nun bisher von dem Zeitmaße überhaupt gehandelt, und was dabey zu beobachten ist, angemerkt habe; so befinde ich noch für nöthig, eine Idee zu geben, wie man, bey einem jeden Stücke insbesondere, das ihm eigene Tempo ohngefähr errathen könne. Es ist zwar dieses Errathen des Zeitmaßes nicht eines der leichtesten Dinge in der Musik: desto nötiger aber wäre es, deswegen, so viel als möglich ist, einige gewisse Regeln fest zu setzen. Wer da weis, wie viel an dem rechten Zeitmaße, so ein jedes Stück erfordert, gelegen ist, und was für große Fehler hierinne vorgehen können; der wird an dieser Notwendigkeit nicht zweifeln. Hätte man hierinne gewisse Regeln, und wollte dieselben gehörig beobachten, so würde manches Stück, welches öfters durch das unrechte Zeitmaß verstümmelt wird, eine bessere Wirkung thun, und seinem Erfinder mehr Ehre machen, als vielmals geschieht. Zugeschweigen daß dadurch ein Componist, in Abwesenheit, sein verlangtes Tempo, einem andern der seine Composition aufführen soll, leichter schriftlich mittheilen könnte. Bey großen Musiken giebt es die Erfahrung, daß zu Anfang eines Stücks, nicht allezeit das Tempo von einem jeden so gefasset wird, wie es seyn soll: sondern daß zuweilen wohl ein, oder mehr Tacte vorbegehen, bevor alle mit einander einig werden. Wüßte sich nun ein jeder das gehörige Zeitmaß zum wenigsten einiger maßen vorzustellen; so würden viele Unordnungen, und unannehmliche Aenderungen des Zeitmaßes, leicht können vermieden werden. Man würde, wenn man von jemanden ein Stück hat spielen hören, sich das Tempo desselben, desto leichter merken, und das Stück, zu einer andern Zeit, in eben demselben Tempo nachspielen können. Man mache, um von der Nothwendigkeit solcher gewissen Regeln noch mehr überzeuget zu werden, die Probe, und spiele zum Exempel ein Adagio, ein- zwey- drey- oder viermal langsamer, als es seyn soll. Wird man nicht finden, daß die Melodie nach und nach verlöschen, und man endlich nichts mehr als nur harmonische Klänge hören wird? Bey einem Allegro, welches mit besonderm [261] Feuer gespielt werden soll, wird einem, wenn man es um so viel langsamer spielt, als es seyn soll, endlich gewiß die Lust zu schlafen ankommen.

46. §.

Man ist zwar schon, seit langer Zeit, ein, zu gewisser Treffung des Zeitmaßes, dienliches Mittel auszufinden bemühet gewesen. **Loulié** hat in seinen *Elements ou Principes de Musique, mis dans un nouvel ordre &c. a Paris, 1698*, den Abriß einer Maschine, die er *Chronometre*

nennet, mitgetheilet.¹ Ich habe diesen Abriß nicht können zu sehen bekommen, und kann also meine Gedanken nicht völlig darüber eröffnen. Inzwischen wird diese Maschine doch schwerlich von einem jeden immer bey sich geführt werden können: zugeschwigen, daß die fast allgemeine Vergessenheit derselben, da sie, so viel man weis, niemand sich zu Nutzen gemacht hat, schon einen Verdacht, wider ihre Zulänglichkeit und Tüchtigkeit, erregt.

47. §.

Das Mittel welches ich zur Richtschnur des Zeitmaaßes am dienlichsten befinde, ist um so viel bequemer, je weniger Mühe es kostet, desselben habhaft zu werden; weil es ein jeder immer bey sich hat. Es ist **der Pulsschlag an der Hand eines gesunden Menschen**. Ich will mich bemühen, eine Anleitung zu geben, wie man, wenn man sich nach ihm richtet, eine jede sich von den andern besonders unterscheidende Art des Zeitmaaßes, ohne große Schwierigkeit finden könne. Ich kann mich zwar nicht ganz und gar rühmen, der erste zu seyn, der auf dieses Mittel gefallen wäre: so viel ist aber auch gewiß, daß sich noch niemand die Mühe gegeben hat, die Anwendung desselben deutlich und ausführlich zu beschreiben, und zum Gebrauche der itzigen Musik bequem zu machen. Ich thue das letztere also mit desto größerer Sicherheit, da ich in Ansehung der Hauptsache, wie mir nachher erst bekannt worden, nicht der einzige bin, der auf diese Gedanken gerathen ist.

48. §.

Ich verlange nicht, daß man ein ganzes Stück nach dem Pulsschlage abmessen solle; denn dieses wäre ungereimt und unmöglich: sondern meine Absicht geht nur dahin, zu zeigen, wie man zum wenigsten durch zween oder vier, sechs oder acht Pulsschläge, ein jedes Zeitmaaß, so man verlangt, fassen, und vor sich, eine Erkenntniß der verschiedenen Arten desselben, erlangen, und daher zu weiterm Nachforschen Anlaß [262] nehmen könne. Hat man sich eine Zeitlang darinne geübet: so wird sich nach und nach dem Gemüthe eine solche Idee von dem Zeitmaaße eindrücken, daß man nicht ferner nöthig haben wird, allezeit den Pulsschlag zu Rathe zu ziehen.

49. §.

Ehe ich weiter gehe, muß ich vorher diese unterschiedenen Arten des Zeitmaaßes etwas genauer untersuchen. Es gibt zwar derselben in der Musik so vielerley, daß es nicht möglich seyn würde, sie alle zu bestimmen. Es gibt aber auch gewisse Hauptarten davon, woraus die übrigen hergeleitet werden können. Ich will solche, so wie sie in Concerten, Trio und Solo vorkommen, in vier Classen eintheilen, und zum Grunde setzen. Sie sind aus den gemeinen geraden oder Vierviertheiltacte genommen, und sind folgende: **1. das Allegro assai, 2. das Allegretto, 3. das Adagio cantabile, 4. das Adagio assai**. Zu der ersten Classe rechne ich: das Allegro di molto, das Presto u.s.w. Zu der zweyten: das Allegro ma non tanto, non troppo, non presto, moderato. u.s.w. Der dritten Classe zähle ich zu: das Cantabile, Arioso, Larghetto, Soave, Dolce, Poco andante, Affettuoso, Pomposo, Maestoso, alla Siciliana, Adagio spiritoso, u.d.g. Zur vierten gehören: Adagio pesante, Lento, Largo assai, Mesto, Grave, u.s.w. Diese Beywörter machen zwar unter sich selbst wieder jedes einigen Unterschied; doch geht derselbe mehr auf den Ausdruck der Leidenschaften, die in einem Stücke vornehmlich herrschen, als auf das Zeitmaaß selbst. Wenn man nur erst die vorhergemeldeten vier Hauptarten des Tempo recht in den Sinn gefasset hat; so wird man die übrigen mit der Zeit desto leichter treffen lernen: weil der Unterschied nur ein wenig beträgt.

50. §.

¹ Étienne Loulié (1654–1702), *ELEMENTS OU PRINCIPES DE MUSIQUE, Mis dans un nouvel Ordre. Tres-clair, tres-facile, & tres-court, & divisez en Trois Parties. {La Premiere pour les Enfans. {La Seconde pour les Personnes plus avancéz en âge. {La Troisième pour ceux qui sont capable de raisonner sur les Principes de la Musique. Avec l'Estampe, la Description & l'Usage du CHRONOMETRE ou Instrument de nouvelle Invention, pat le moyen duquel, les Compositeurs de Musique pourront deformais marquer le veritable mouvement de leurs Compositions, & leurs Ouvrage marquez par rapport à cet Instrument, se pourront executer en leur absence comme s'ils en barroient eux-mesmes la Mesure. Par M. LOVLÏÉ. A PARIS, Par Christophe Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, ruë Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. Et chez l'Auteur. M. DC. XCVI. AVEC PRIVILEGE DV ROY.*, Paris 1696, Reprint, Genève 1977 [96 S.], Chronometre, S. 81–88. – andere Ausgabe: *A AMSTERDAM, Chez ESTIENNE ROGER, marchand Libraire & en Musique dans le Kalverstraat sur le coin du St. Lucie-steeg.* 1698. [110 (II) S.], Chronometre, S. 96–103.

Das **Allegro assai** ist also, von diesen vier Hauptarten des Tempo, das geschwindeste². Das **Allegretto** ist noch einmal so langsam als jenes. Das **Adagio cantabile** ist noch einmal so langsam als das Allegretto; und das **Adagio assai** noch einmal so langsam als das Adagio cantabile. Im Allegro assai bestehen die Passagien aus Sechzehnthteilen oder eingeschwänzten Triolen; und im Allegretto aus Zwey und dreyßigtheilen oder zweygeschwänzten Triolen. Weil aber die itzt angeführten Passagien mehrentheils in einerley Geschwindigkeit gespielt werden müssen, sie mögen zwey- oder dreygeschwänzet seyn: so folget daraus, [263] daß die Noten von einerley Geltung in dem einen noch einmal so geschwinde kommen, als in dem andern. Im Allabrevetacte, welchen die Welschen: Tempo maggiore nennen, und welcher, es sey das Zeitmaaß langsam oder geschwinde, allezeit mit einem durchgestrichenen großen C angedeutet wird, hat es gleiche Bewandniß: nur daß alle Noten in demselben noch einmal so geschwind genommen werden, als im gemeinen geraden Tacte: Das Tempo mag langsam oder geschwind seyn. Die geschwinden Passagien im Allegro assai, werden also in dieser Tactart in Achttheilen geschrieben, und so gespielt als wie die aus Sechzehnthteilen bestehenden Passagien des Allegro assai, im gemeinen geraden Tacte oder Tempo minore, u. s. w. Wie nun das Allegro im geraden Tacte zwo Hauptarten des Tempo hat, nämlich ein geschwindes und ein gemäßigtes: so ist es auch auf gleiche Art mit dem Tripeltacte als: Dreyviertheil-Dreyachttheil- Sechachttheil- Zwölfachttheiltacte, u.s.w. beschaffen. Z. E. Wenn im Dreyviertheiltacte nur Achttheile, im Dreyachttheiltacte nur Sechzehnthteile, oder im Sechachttheil- oder Zwölfachttheiltacte nur Achttheile vorkommen; so ist solches das geschwindeste Tempo. Sind aber im Dreyviertheiltacte Sechzehnthteile, oder eingeschwänzte Triolen; im Dreyachttheiltacte Zwey und³ dreyßigtheile oder zweygeschwänzte Triolen; hingegen im Sechachttheil- oder Zwölfachttheiltacte Sechzehnthteile zu befinden: so ist solches das gemäßigte Tempo, welches noch einmal so langsam gespielt werden muß, als das vorige. Mit dem Adagio hat es, wenn man nur, die zu Anfang dieses §. angedeuteten Grade der Langsamkeit beobachtet, und auf die Tactart, ob es Allabreve- oder gemeiner Tact ist, Acht hat, in diesem Stücke weiter keine andere Schwierigkeit.

51. §.

Um nun auf die Hauptsache zu kommen, nämlich, wie jede von den angeführten Arten des Tactes, durch Vermittelung des Pulsschlages, [264] in ihr gehöriges Zeitmaaß gebracht werden kann, so ist zu merken: daß man vor allen Dingen, so wohl das zu Anfange des Stücks geschriebene, das Zeitmaaß andeutende, Wort; als auch die geschwindesten Noten, woraus die Passagien bestehen, betrachten müsse. Weil man nun mehr als acht ganz geschwinde Noten, nicht wohl, es sey mit der Doppelzunge, oder mit dem Bogenstriche, in der Zeit eines Pulsschlages ausüben kann, so kömmt:

Im gemeinen geraden Tacte:

In einem Allegro assai, auf jeden halben Tact, die Zeit eines Pulsschlages;

In einem Allegretto, auf ein jedes Viertheil, ein Pulsschlag;

Und in einem Adagio assai, auf jedes Achttheil zweene Pulsschläge.

Im Allabrevetacte, kömmt:

In einem Allegro, auf jeden Tact ein Pulsschlag,

In einem Allegretto, auf jeden halben Tact ein Pulsschlag;

In einem Adagio cantabile auf ein jedes Viertheil ein Pulsschlag;

In einem Adagio assai, auf ein jedes Viertheil zweene Pulsschläge.

Es giebt, vornehmlich im gemeinen geraden Tacte, eine Art von gemäßigtem Allegro, welche gleichsam zwischen dem Allegro assai und dem Allegretto das Mittel ist. Sie kömmt öfters in Singsachen, auch bey solchen Instrumenten vor, welche die große Geschwindigkeit in den Passagien nicht vertragen; und wird mehrentheils durch Poco allegro, Vivace, oder mehrentheils nur Allegro allein, angedeutet. Hier kömmt auf drey Achttheile ein Pulsschlag; und der zweyte Pulsschlag fällt auf das vierte Achttheil.

² Fußnote von Quantz: (*) Was in vorigen Zeiten recht geschwind gehen sollte, wurde fast noch einmal so langsam gespielt als heutiges Tages. Wo Allegro assai, Presto, Furioso, u. d. m. dabey stund, das war eben so geschrieben, und wurde fast nicht geschwinde gespielt, als man heutiges Tages das Allegretto schreibt und ausführet. Die vielen geschwinden Noten, in den Instrumentalstücken der vorigen deutschen Componisten, sahen also viel schwerer und gefährlicher aus, als sie klungen. Die heutigen Franzosen haben diese Art der mäßigen Geschwindigkeit in lebhaften Stücken noch größten Theils beybehalten. [S. 263]

³ Vorlage: „und“.

Im Zweyviertheil- oder geschwinden Sechssachttheiltacte, kömmt in einem Allegro auf einen jeden Tact ein Pulsschlag.

In einem Allegro im Zwölfachttheiltacte, wenn keine Sechzehnthteile vorkommen, treffen auf jeden Tact zweene Pulsschläge.

Im Dreyviertheiltacte, kann man, wenn das Stück allegro geht, und die Passagien darinnen aus Sechzehnthteilen oder eingeschwänzten Triolen bestehen, in einem Tacte, mit dem Pulsschläge kein gewisses Tempo fest setzen. Will man aber zweene Tacte zusammen nehmen, so geht es an; und kömmt alsdenn auf das erste und dritte Viertheil des ersten Tacts, und auf das zweyte Viertheil des andern Tacts, auf jedes ein

[265] Pulsschlag; folglich drey Pulsschläge auf sechs Viertheile. Gleiche Bewandtniß hat es mit dem Neunachttheiltacte.

Sowohl im ganz geschwinden Dreyviertheil- als Dreyachttheiltacte, wo in den Passagien nur sechs geschwinde Noten, in jedem Tacte, vorkommen, trifft auf jeden Tact ein Pulsschlag. Es darf aber dennoch kein Stück seyn welches Presto seyn soll: sonst würde der Tact um zwo geschwinde Noten zu langsam. Will man aber wissen, wie geschwind diese drey Viertheile oder drey Achttheile in einem Presto seyn müssen; so nehme man das Zeitmaaß nach dem geschwinden Zweyviertheiltacte, allwo vier Achttheile auf einen Pulsschlag kommen; und spiele diese drey Viertheile oder Achttheile eben so geschwinde, als die Achttheile in gemeldetem Zweyviertheiltacte: alsdenn werden die geschwinden Noten, in beyden oben erwähnten Tactarten, ihr gehöriges Zeitmaaß bekommen.

In einem Adagio cantabile im Dreyviertheiltacte, da die Bewegung der Grundstimme aus Achttheilen besteht, kömmt auf ein jedes Achttheil ein Pulsschlag. Besteht aber die Bewegung nur aus Viertheilen, und der Gesang ist mehr arios als traurig; so kömmt auf ein jedes Viertheil ein Pulsschlag. Doch muß man sich hierinne auch, sowohl nach der Tonart, als nach dem vorgeschriebenen Worte richten. Denn wenn es ein Adagio assai, Mesto, oder Lento ist, so kommen auch hier zweene Pulsschläge auf jedes Viertheil.

In einem Arioso im Dreyachttheiltacte, kömmt auf jedes Achttheil ein Pulsschlag.

Ein alla Siciliana im Zwölfachttheiltacte würde zu langsam seyn, wenn man zu jedem Achttheile einen Pulsschlag zählen wollte. Wenn man aber zweene Pulsschläge in drey Theile theilet; so kömmt sowohl auf das erste als dritte Achttheil ein Pulsschlag. Hat man nun diese drey Noten eingetheilt; so muß man sich nicht weiter an die Bewegung des Pulses kehren; sonst würde das dritte Achttheil zu lang werden.

Wenn in einem geschwinden Stücke die Passagien aus lauter Triolen bestehen, und keine zwey- oder dreygeschwänzten gleichen Noten untermischt sind: so kann dasselbe, nach Belieben, etwas geschwinder als der Pulsschlag geht, gespielt werden. Dieses ist besonders bey dem geschwinden Sechssachttheil- Neunachttheil- und Zwölfachttheiltacte, zu beobachten.
[266]

52. §.

Was ich bisher gezeigt habe, trifft, wie schon oben gesaget worden, am genauesten und am allermeisten bey den Instrumentalstücken, als Concerten, Trio und Solo ein. Was die Arien im italiänischen Geschmacke anbelanget; so ist zwar wahr, daß fast eine jede von ihnen ihr besonderes Tempo verlanget. Es fließt doch aber solches mehrentheils aus den hier angeführten vier Hauptarten des Zeitmaaßes: und kömmt es nur darauf an, daß man sowohl auf den Sinn der Worte, als auf die Bewegung der Noten, besonders aber der geschwindesten, Achtung gebe: und daß man bey geschwinden Arien, auf die Fertigkeit und die Stimmen der Sänger sein Augenmerk richte. Ein Sänger der die geschwinden Passagien alle mit der Brust stößt, kann dieselben schwerlich in solcher Geschwindigkeit herausbringen, als einer der sie nur in der Gurgel markiret, ohnerachtet der erstere vor dem letztern, absonderlich an großen Orten, wegen der Deutlichkeit, immer einen Vorzug behält. Wenn man also nur ein wenig Erfahrung darinne hat, und weis, daß überhaupt die meisten Arien nicht ein so gar geschwindes Tempo verlangen, als die Instrumentalstücke, so wird man das gehörige Zeitmaaß davon, ohne weitere besondere Schwierigkeiten, treffen können.

53. §.

Mit einer Kirchenmusik hat es eben dieselbe Bewandtniß, wie mit den Arien: ausgenommen daß sowohl der Vortrag bey der Ausführung, als das Zeitmaaß, wenn es anders kirchenmäßig seyn soll, etwas gemäßigter als im Opernstyl genommen werden muß.

54. §.

Auf die bisher betriebene Weise nun, kann man nicht allein jede Note in ihr gehöriges Zeitmaaß eintheilen lernen, sondern man kann auch dadurch, von jedem Stücke, das rechte Tempo, so wie es der Componist verlangt, mehrentheils errathen: wenn man nur damit eine lange und vielfältige Erfahrung zu verknüpfen suchen wird.

55. §.

Ich muß noch etliche Einwürfe im Voraus beantworten, die man wider meine angeführte Art das Tempo zu errathen, vielleicht machen könnte. Man könnte einwenden, daß der Pulsschlag, weder zu einer jeden Stunde des Tages, noch bey einem jeden Menschen, allezeit in einerley Geschwindigkeit gehe, wie es doch erfordert würde, um das Zeitmaaß in der Musik richtig darnach zu fassen. Man wird sagen, daß der Puls [267] des Morgens vor der Mahlzeit langsamer, als Nachmittags nach der Mahlzeit, und des Nachts noch geschwinder als Nachmittags schlage: auch daß er bey einem zur Traurigkeit geneigten Menschen langsamer, als bey einem heftigen und lustigen, gehe. Es kann seyn daß dieses seine Richtigkeit hat. Dem ungeachtet aber könnte man auch dießfalls etwas gewisses bestimmen. Man nehme den Pulsschlag, wie er nach der Mittagsmahlzeit bis Abends, und zwar bey einem lustigen und aufgeräumten, doch dabey etwas hitzigen und flüchtigen Menschen, oder, wenn es so zu reden erlaubt ist, bey einem Menschen von choleric-sanguinischem Temperamente geht, zum Grunde: so wird man den rechten getroffen haben. Ein niedergeschlagener, oder trauriger, oder kaltsinniger und träger Mensch, könnte allenfalls bey einem jeden Stücke das Zeitmaaß etwas lebhafter fassen, als sein Puls geht. Ist dieses nicht hinreichend, so will ich noch was genauers bestimmen. Man setze denjenigen Puls, welcher in einer Minute ohngefähr achtzigmal schlägt, zur Richtschnur. Achtzig Pulsschläge, im geschwindesten Tempo des gemeinen geraden Tacts, machen vierzig Tacte aus. Einige wenige Pulsschläge mehr, oder weniger, machen hierbey keinen Unterschied. Z. E. Fünf Pulsschläge in einer Minute mehr, oder fünf weniger, verlängern oder verkürzen, in vierzig Tacten, jeden Tact um ein Sechzehnthel. Dieses aber beträgt so was geringes, daß es unmöglich zu merken ist. Wessen Pulsschlag nun in einer Minute viel mehr oder weniger Schläge macht, als achtzig, der weis, wie er sich, sowohl in Ansehung der Verminderung als der Vermehrung der Geschwindigkeit, zu verhalten hat. Gesetzt aber auch, daß mein vorgeschlagenes Mittel, dem allen ungeachtet, nicht ganz und gar für allgemein ausgegeben werden könnte, ob ich es gleich theils durch meinen eigenen Pulsschlag, theils durch vielfältige andere Proben, die ich sowohl bey meiner eigenen, als bey fremder Composition, und zwar mit unterschiedenen Leuten angestellet habe, beweisen wollte: so wird es doch darzu dienen, daß niemand, der sich nach der angeführten Methode, vor sich, von den vier Hauptarten des Zeitmaaßes einen Begriff⁴ gemacht hat, von dem wahren Tempo eines jeden Stücks allzuweit abweichen wird. Man sieht ja täglich vor Augen, wie sehr öfters das Zeitmaaß gemishandelt wird, wie man nicht selten, eben dasselbe Stück bald mäßig, bald geschwind, bald noch geschwinder spielet. Man weis, daß an vielen Orten, wo man nur auf das Gerathewohl los spielet, öfters aus einem Presto ein Allegretto, und aus einem Adagio ein Andante gemachet [268] wird: welches doch dem Componisten, welcher nicht allezeit zugegen seyn kann, zum größten Nachtheile gereicht. Es ist zur Gnüge bekannt, daß wenn ein Stück ein- oder mehrmal nach einander wiederholet wird, absonderlich wenn es ein geschwindes, z. E. ein Allegro aus einem Concert, oder einer Sinfonie, ist, daß man dasselbe, um die Zuhörer nicht einzuschläfern, zum zweytenmale etwas geschwinder spielet, als das erstemal. Geschähe dieses nicht; so würden die Zuhörer glauben, das Stück sey noch nicht zu Ende. Wird es aber in einem etwas geschwindern Tempo wiederholet, so bekommt das Stück dadurch ein lebhafteres, und, so zu sagen, ein neues oder fremdes Ansehen; welches die Zuhörer in eine neue Aufmerksamkeit versetzt. Gereicht nun diese Gewohnheit dem Stücke nicht zum Nachtheile; zumal da sie bey guten und mittelmäßigen Ausfühern hergebracht ist, und bey beyden gleich gute Wirkung thut: so würde es auch nicht schädlich seyn, wenn allenfalls ein trauriger Mensch, der Mischung seines Blutes gemäß, ein Stück zwar mäßig geschwinder, nur aber gut spielete; und ein flüchtiger Mensch nähme es mit mehrerer Lebhaftigkeit. Im übrigen aber, woferne jemand noch ein leichteres, richtigeres, und bequemes Mittel das Zeitmaaß zu erlernen, und zu treffen, ausfinden könnte; so würde er wohl thun, wenn er nicht säumete, es der Welt bekannt zu machen.

56. §.

⁴ Vorlage: „Begrif“.

Ich will die Art, das Tempo nach Anleitung des Pulsschlages zu treffen, noch auf die **französische Tanzmusik**, von welcher ich auch etwas zu handeln für nöthig finde, anzuwenden suchen. Diese Art der Musik besteht mehrentheils aus gewissen Charakteren; ein jeder Charakter aber erfordert sein eigenes Tempo: weil diese Art von Musik nicht so willkürlich als die italiänische, sondern sehr eingeschränket ist. Könnten nun sowohl die Tänzer, als das Orchester, allezeit einerley Tempo fassen; so würden sie vieles Verdrusses überhoben seyn können. Es ist bekannt, daß die meisten Tänzer wenig oder nichts von der Musik verstehen, und oftmals das rechte Zeitmaaß selbst nicht wissen; sondern sich mehrentheils nur nach der Fassung, in welcher sie stehen, oder nach ihren Kräften richten. Die Erfahrung lehret auch, daß die Tänzer, bey den Proben, wenn solche des Morgens geschehen, da sie noch nüchtern sind, und mit kaltem Blute tanzen, selten das Zeitmaaß so lebhaft verlangen, als bey der Ausführung, welche ordentlicher Weise des Abends vor sich geht; da sie denn, theils wegen der guten Nahrung die sie vorher zu sich [269] genommen haben, theils wegen Menge der Zuschauer, und aus Ehrgeitz, in eine großer Feuer gerathen, als bey der Probe. Hierdurch können sie nun leichtlich die Sicherheit in den Knien verlieren; und wenn sie eine Sarabande oder Loure tanzen, wo bisweilen nur ein gebeugtes Knie den ganzen Körper allein tragen muß, so scheint ihnen das Tempo oftmals zu langsam zu seyn. Zugeschweigen, daß die französische Tanzmusik, wenn solche zwischen einer guten italiänischen Oper gehöret wird, sehr abfällt, mager klingt, und nicht die Wirkung thut, als in einer Comödie, wo man nichts anders dagegen höret. Deswegen entsteht oftmahls viel Streit zwischen den Tänzern und dem Orchester: weil die erstern glauben, daß die letztern entweder nicht im rechten Tempo spielten, oder ihre Musik nicht so gut ausführeten, als die italiänische. Es ist zwar nicht zu läugnen, daß die französische Tanzmusik nicht so leicht zu spielen ist, als sich Mancher einbildet, und daß der Vortrag sich von der italiänischen Art sehr unterscheiden muß, so fern er jedem Charaktere gemäß seyn soll. Die Tanzmusik muß mehrentheils ernsthaft, mit einem schweren, doch kurzen und scharfen, mehr abgesetzten als geschleiften Bogenstriche, gespielt werden. Das Zärtliche und Cantable findet darinne nur selten statt. Die punctirten Noten werden schwer, die darauf folgenden aber sehr kurz und scharf gespielt. Die geschwinden Stücke müssen lustig, hüpfend, hebend, mit einem ganz kurzen, und immer durch einen Druck markirten Bogenstriche, vorgetragen werden: damit man den Tänzer beständig hebe und zum Springen anreize; dem Zuschauer aber, das, was der Tänzer vorstellen will, begreiflich und fühlbar mache. Denn der Tanz wirket ohne Musik eben soviel, als eine gemalete Speise.

57. §.

Wie nun aus die Richtigkeit des Zeitmaaßes bey allen Arten der Musik viel ankömmt: so muß dasselbe auch bey der Tanzmusik auf das genaueste beobachtet werden. Die Tänzer haben sich nicht nur mit dem Gehöre, sondern auch mit ihren Füßen und Leibesbewegungen darnach zu richten: und also ist leicht zu erachten, wie unangenehm es ihnen fallen müsse, wenn das Orchester in einem Stücke bald langsamer, bald geschwinder spielt. Sie müssen ihren ganzen Körper anstrengen, besonders wenn sie sich in hohe Sprünge einlassen: die Billigkeit erfordert also, daß sich das Orchester, so viel als möglich ist, nach ihnen bequeme, welches auch leicht geschehen kann, wenn man nur dann und wann auf das Niederfallen der Füße Achtung giebt. [270]

58. §.

Es würde zu weitläufig seyn, alle Charaktere, so im Tanzen vorkommen können, zu beschreiben, und ihr Zeitmaaß zu bemerken. Ich will also nur etliche wenige anführen, aus welchen die übrigen leicht werden zu begreifen seyn.

Wenn die Welschen, im geraden Tacte, durch das große **C**, so ihn andeutet, einen Strich machen; so zeigt solcher, wie bekannt, den Allabrevetact an. Die Franzosen bedienen sich dieser Tactart zu verschiedenen Charakteren, als: Bourreen, Entreen, Rigaudons, Gavotten, Rondeaus, u.s.w. Sie schreiben aber anstatt des durchgestrichenen **C** eine große **2**. welche ebenfalls bedeutet, daß die Noten noch einmal so geschwind gespielt werden müssen, als sonst. In dieser Tactart sowohl als im Dreyviertheiltacte, bey der Loure, Sarabande, Courante, und Chaconne, müssen die Achttheile, so auf punctirte Viertheile folgen, nicht nach ihrer eigentlichen Geltung, sondern sehr kurz und scharf gespielt werden. Die Note mit dem Punkte wird mit Nachdruck markiret, und unter dem Punkte der Bogen abgesetzt. Eben so verfährt man mit allen punctirten Noten, wenn es anders die Zeit leidet: und soferne nach einem Punkte

oder einer Pause drey oder mehr dreygeschwänzte Noten folgen; so werden solche, besonders in langsamen Stücken, nicht allemal nach ihrer Geltung, sondern am äußersten Ende der ihnen bestimmten Zeit, und in der größten Geschwindigkeit gespielt; wie solches in Ouvertüren, Entreen, und Furien öfters vorkömmt. Es muß aber jede von diesen geschwinden Noten ihren besonderen Bogenstrich bekommen: und findet das Schleifen wenig statt.

Die **Entree**, die **Loure**, und die **Courante**, werden prächtig gespielt; und der Bogen wird bey jedem Viertheile, es sey mit oder ohne Punct, abgesetzt. Auf jedes Viertheil kömmt ein Pulsschlag.

Eine **Sarabande** hat eben dieselbe Bewegung; wird aber mit einem etwas annehmlichem Vortrage gespielt.

Eine **Chaconne** wird gleichfalls prächtig gespielt. Ein Pulsschlag nimmt dabey zweene Viertheile ein.

Eine **Passecaille** ist der vorigen gleich; wird aber fast ein wenig geschwinder gespielt.

Eine **Musette** wird sehr schmeichelnd vorgetragen. Auf jedes Viertheil im Dreyviertheiltacte, oder auf jedes Achttheil im Dreyachttheiltacte kömmt ein Pulsschlag. Bisweilen wird sie nach der Phantasey [271] der Tänzer so geschwind gemacht, daß nur auf jeden Tact ein Pulsschlag kömmt.

Eine **Furie** wird mit vielem Feuer gespielt. Auf zweene Viertheile kömmt ein Pulsschlag; es sey im geraden oder im Dreyviertheiltacte; so ferne im letztern zweygeschwänzte Noten vorkommen.

Eine **Bourree** und ein **Rigaudon** werden lustig, und mit einem kurzen und leichten Bogenstriche ausgeführet. Auf jeden Tact kömmt ein Pulsschlag.

Eine **Gavotte** ist dem Rigaudon fast gleich; wird aber doch im Tempo um etwas gemäßiget.

Ein **Rondeau** wird etwas gelassen gespielt; und kömmt ohngefähr auf zweene Viertheile ein Pulsschlag; es sey im Allabreve- oder im Dreyviertheiltacte.

Die **Gigue** und **Canarie** haben einerley Tempo. Wenn sie im Sechssachttheiltacte stehen, kömmt auf jeden Tact ein Pulsschlag. Die Gigue wird mit einem kurzen und leichten Bogenstriche, die Canarie, welche immer aus punctirten Noten besteht, aber, mit einem kurzen und scharfen Bogenstriche gespielt.

Ein **Menuet** spiele man hebend, und markire die Viertheile mit einem etwas schweren, doch kurzen Bogenstriche; auf zweene Viertheile kömmt ein Pulsschlag.

Ein **Passepied** wird theils etwas leichter, theils etwas geschwinder gespielt, als der vorige. Hierinne geschieht es oft, daß zweene Tacte in einen geschrieben, und über die mittelste Note zweene Striche gesetzt werden; siehe Tab. XXIII. Fig. 10.



im zweyten Tacte. Einige lassen diese zweene Tacte von einander abgesondert, und schreiben, anstatt des Viertheils mit den Strichen, zweene Achttheile, mit einem darüber stehenden Bogen: den Tactstrich aber setzen sie dazwischen. Im Spielen werden diese Noten auf einerley Art gemacht, nämlich, die zweene Viertheile kurz, und mit abgesetztem Bogen; und zwar in dem Tempo als wenn es Dreyviertheiltact wäre.

Ein **Tambourin** wird wie eine Bourree oder Rigaudon gespielt, nur ein wenig geschwinder.

Ein **Marsch** wird ernsthaft gespielt. Wenn derselbe im Allabreve- oder Bourreentacte gesetzt ist; so kommen auf jeden Tact zweene Pulsschläge. u.s.w. [S. 260–271]