

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 15 (1991)

Rubrik: [Trompete und Horn : Tempo und Intonation]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ON THE EARLY HISTORY OF THE TRUMPET IN ITALY

BY RENATO MEUCCI

The aim of this paper, far from being that of attempting a general history of the Italian medieval and renaissance trumpets, is to present some unknown (or underestimated) evidence about these instruments in Italy. The first of these testimonies is contained in the codex *Palatinus Latinus 909* of the Vatican Library¹, the originality of which can be better explained by recalling the results of my previous research on ancient Roman military instruments².

These instruments were generally considered to belong to four main types: *tuba*, *cornu*, *bucina* and *lituus*. However, our principal source about them, the passage 3,5 of Vegetius' *Epitoma rei militaris* (late 4th century A.D.), lists only three³: *tuba quae directa est appellatur*; *bucina quae in semet aereo circulo flectitur*; *cornu quod ex uris agrestibus, argento nexum, temperatum arte spirituque canentis flatus emittit auditum* (the *tuba* is straight; the *bucina*, which is made of bronze, is curved toward itself in a circular fashion; the *cornu*, which is made from bovine material, is decorated with silver, and produces a modulated sound according to the ability and force of the breath of the player).

My research proved that this text was emended by a scribe⁴ in the 6th century, and that the original reading of the same passage should run as follows: *tuba quae directa est appellatur*; *cornu quod in semet aereo circulo flectitur*; *bucina quae ex uris agrestibus, argento nexa, temperatum arte spirituque canentis flatus emittit auditum*. In fact a plethora of sources testifies that the ancient *bucina* was a simple animal horn, not the C- or G-shaped metal instrument (the *cornu*) frequently seen in Roman military contexts. In addition, one can document that, at least from the beginning of the Imperial Era, the *lituus* disappeared from the actual military context while the term was still (and long) used as a poetic synonym for *bucina*. Therefore, we can now describe Roman military instruments as follows: the *tuba* was a bronze straight trumpet (as for this I would recall the little-known item preserved in the National Museum in Budapest⁵ and a bell section in the

¹ R. Meucci, „Lo strumento del bucinator A. Surus e il cod. Pal. Lat. 909 di Vegezio“, *Bonner Jahrbücher* 187 (1987), pp. 259-272. I would express my gratitude to professor Renato Badali, who first encouraged and supported my research on musical instruments of Classical ages.

² R. Meucci, „Roman military instruments and the *lituus*“, *Galpin Society Journal* XLII (1989), pp. 85-97.

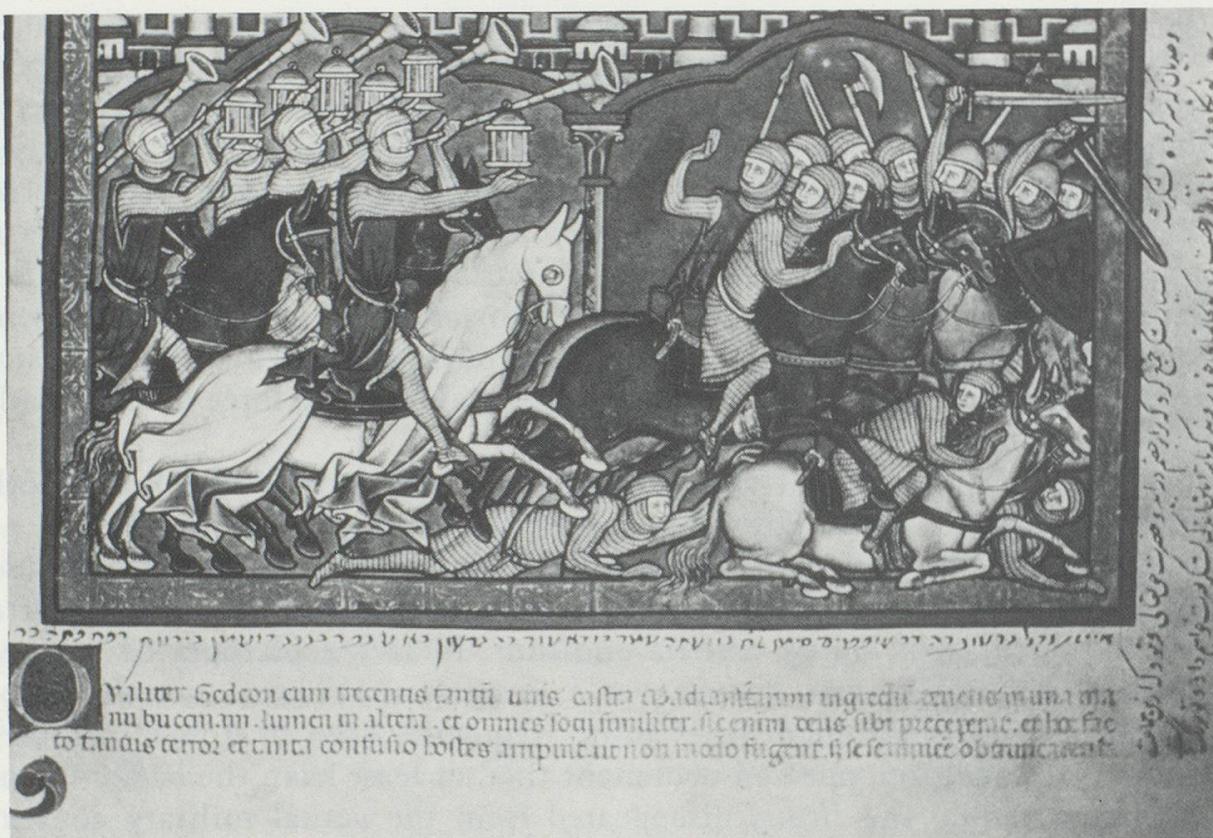
³ The *lituus* is never mentioned throughout the *Epitoma*.

⁴ On this particular topic see also R. Meucci, „A proposito di un passo di Vegezio: cornu e bucina“, *Rivista di cultura classica e medioevale* 25 (1983), pp. 71-73.

⁵ Two photographs of this instrument are also reproduced in *Brass Bulletin* 48 (1984), p. 58.

Museo teatrale alla Scala, Milan⁶; the *cornu* was the bronze instrument which looks like a capital C or G; the *bucina* was a simple animal horn; the *lituus*, a metallic instrument in a J-like shape, was abandoned during the late 1st century B.C.: its name, however, remained in common use in non-military vocabulary (particularly in the poetic language) as a synonym for *bucina*.

The same passage 3,5 of Vegetius' text appears in the codex Palatinus Latinus 909 in a further updated reading⁷. In fact this codex, written in Naples or at Montecassino between 976 and 1025,⁸ informs us that *tuba que directa*



Pl. 1: Gideon is victorious over the Midianites (Judges 7): „Qualiter Gedeon cum trecentis tantum uiris castra Madianitarum ingreditur, tenens in una manu buccinam, lumen in altera ...“ (New York, Pierpont Morgan Library, Phillips Bible, f. 13)

⁶ Illustrated in *MGG*, vol. 13, p. 773, Abb. 14; here an ivory attachment partially inserted in the narrower end is erroneously considered a mouthpiece.

⁷ After personally examining this codex Carl Lang, editor of the modern critical edition of Vegetius' *Epitoma* (Lipsiae, 1869) felt impelled to put out a second, revised edition of his book (see the 2nd edit., Lipsiae, 1885, *Praefatio* by C. Lang, pp. XX, XXXI).

⁸ The codex is one of a group of manuscripts copied in the area between Naples and Montecassino, all of which preserve unusual readings or otherwise unknown texts. To this regard see the outstanding article by Guglielmo Cavallo, „La trasmissione dei testi nell'area beneventano-cassinese“, *La cultura antica nell'Occidente Latino dal VII all'XI secolo*, (Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XXII – 18-24 aprile 1974), 2 vols., Spoleto 1975, vol. I, pp. 357-414, in particular p. 383.

est appellatur bucina; quae in semetipsa ereo circulo flectitur tuba; cornu quod ex uris agrestibus argento nexum temperato arte, spirituque canentis, flatus emittit (the straight trumpet is called *bucina*; the bronze trumpet which curves in a circular fashion is called *tuba*; the *cornu*, which is made from bovine material, is decorated with well-moulded silver, and produces the sound according to the force of the breath of the player).

When I first studied this manuscript, I was inclined to believe that the instrument intended by the name *bucina* was one of those straight trumpets



Pl. 2: Trumpeting angel from a fresco of the Last Judgement on the west wall of the basilica of S. Angelo in Formis. (After: Edward H. Tarr, *The trumpet*, London 1988).

referred to as *buisines* in many Romance languages⁹ – of course, an instrument which has long been considered of Muslim descent¹⁰. However, I questioned and requested many times this first (and perhaps hasty) opinion, also in consideration of the doubts recently cast by some scholars about an actual Arabic role in the revival of the straight trumpet in Europe. I had in mind, in the first place, the opinion expressed by Sabine Žak¹¹ about the frescoes in the church of S. Angelo in Formis (near Capua). Here, on the west wall, are depicted four Last Judgement angels with trumpets¹², an illustration considered for a long time to be the earliest evidence of the Arabic trumpet arriving in Europe¹³. I have also taken into account the passionate objection recently raised by Don L. Smithers against any possible Arabic influence in the history of European trumpets¹⁴. The opinions expressed by both these scholars will be discussed here, also in connection with the trustworthy evidence of the codex Pal. Lat. 909.

The church of S. Angelo in Formis, which at one time belonged to the abbey of Montecassino, was built between the years 1072-87, when the abbot in charge was the famous Desiderius. With regard to the decoration of this basilica Sabine Žak (p. 72) has pointed out: „nicht nur Formssprache und Ikonographie von St. Angelo verraten das byzantinische Vorbild; auch durch schriftliche Quellen ist dieser Zusammenhang außerordentlich gut bezeugt (not only the formal language and the pictorial evidence of S. Angelo follow a Byzantine prototype; but some literary sources as well clearly bear witness to this relationship). She refers here to Leo Marsicanus' *Chronica Monasterii Casinensis* (*Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, vol. 7, p. 718 [= l. III, c. 27]), which reports that the abbot Desiderius sent an envoy to Constantinople „ad locandos artifices, peritos utique in arte musiaria et

⁹ Meucci, *Lo strumento...*, p. 267. An unmistakable iconographic demonstration of the relation between *bucina* (or *buccina*) and the straight trumpet is to be seen in several illuminations of the Philips Bible (New York, Pierpont Morgan Library).

¹⁰ This opinion goes back at least to the beginning of this century (see, e.g., Edward Buhle, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Leipzig, 1903, p. 28) and was corroborated by such scholars as Curt Sachs and George Henry Farmer (see Sachs' *History of musical instruments*, New York 1940, p. 280 and Farmer's *The sources of Arabian music*, Leiden, 1965, p. XV; the latter passage is quoted *in extenso* below, p. 18).

¹¹ See her invaluable book *Musik als „Ehr und Zier“* (Neuss, 1979, p. 72).

¹² For a good illustration see Edward Tarr, *The trumpet*, London 1988 (engl. transl. of the German edition, Bern 1977), plate between pp. 96-97.

¹³ Anthony Baines, *Brass instruments. Their history and development*, London, repr. corr. edit. 1980, pp. 72-73.

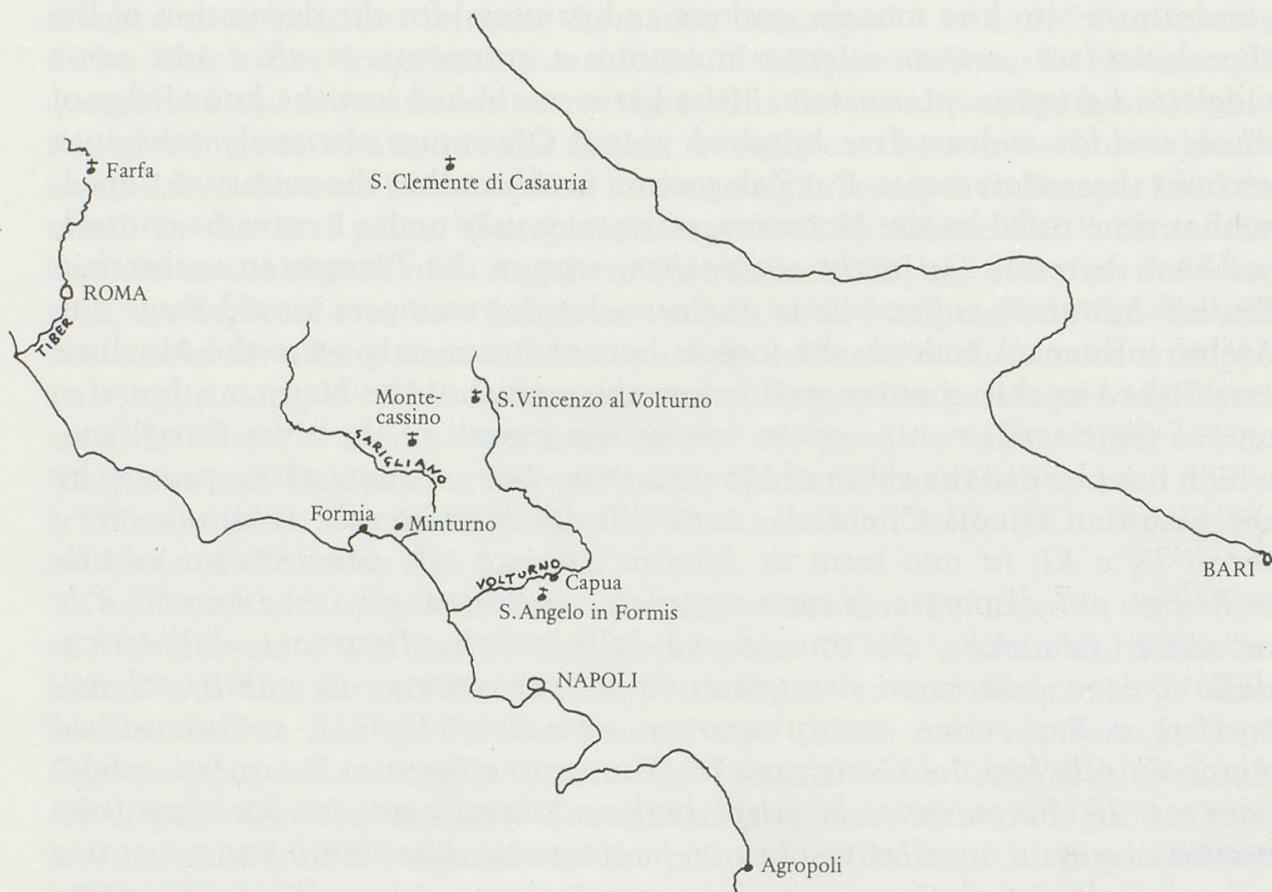
¹⁴ „A new look at the historical, linguistic and taxonomic bases for the evolution of lip-blown instruments from classical Antiquity until the end of the Middle Ages“, *Historic Brass Society Journal* 1 (1989), pp. 1-64, in particular the section „Trumpets and the rise of Islam“, pp. 52-61.

quadrataria “(to hire mosaic workers and painters) for the decoration of his church; in fact „*artium istarum ingenium a quingentis et ultra iam annis magistra Latinitas intermiserat*“ (the Latin world had lost the knowledge of these arts for at least five hundred years). One must obviously take into account these statements. But Žak goes on to affirm that the county of Capua, at that time ruled by the Normans, was previously under Byzantine control, and that therefore „*ist nicht einzusehen, warum die Trompeten arabischen Einfluß beweisen sollen*“ (it is unclear why the trumpets would show any Arabic influence). Indeed, she forgets here that not only were the Muslims established in this country well before the arrival of the Normans, but also one of their settlements was in fact at the mouth of the river Garigliano, which lies close to the abbey of Montecassino. Let me quote a long passage by the historian Nicola Cilento:¹⁵ „*tutta l'Italia meridionale, insomma, fra i secoli IX e XI, fu una terra di „confine“, aperta alle penetrazioni ed alle influenze più disparate. Vanno ricordati, anzitutto, gli insediamenti e le incursioni islamiche, che muovevano dalle isole mediterranee, dall'Africa, dalla Spagna: i Saraceni si attestarono per vario tempo in stabili „colonie“ costiere a Bari, dove costituirono un emirato (847-871), a Taranto, ad Agropoli, alle foci del Garigliano fra Minturno e Formia. Da questi „ribât“, com'essi li chiamavano, le stirpi berbere islamizzate dei Saraceni (così nominati con un appellativo che non ha un particolare significato ne' etnico ne' culturale, ma che forse significa genericamente „orientali“) si spingevano arditamente nell'interno con rapide incursioni* (in sum, between the 9th and 11th century, the entire south of Italy was a penetrable borderland, open to the most differentiated influences. One must recall, in the first place, the Islamic settlements and the raids made by the Muslims from Mediterranean islands, from Africa, or Spain. In various periods the Saracens settled down in stable colonies along the coasts: in Bari, where they founded an emirate (847-871), in Taranto, in Agropoli, and at the mouth of the river Garigliano, between Minturno and Formia. Berber Islamic groups of „Saracens“ – a name which has no particular ethnical or cultural meaning, but could be loosely translated „oriental people“ – pushed from the „ribât“, settlements, into the interior with swift raids).

In fact the early presence of the Muslims in this area is well documented by a series of incursions:

- 10 Oct. 881 – destruction of S. Vincenzo al Volturno
- 22 Oct. 883 – destruction of Montecassino
- 897 – destruction of Farfa
- c. 916 – destruction of S. Clemente di Casauria

¹⁵ See his „*La storiografia nell'Italia meridionale*“, *La storiografia altomedievale* (Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XVII – 10-16 aprile 1969), 2 vols., Spoleto 1970, vol. II, pp. 521-556.



Pl. 3: Map of south Italy and of Arabic settlements.

However, their cultural contribution must also be taken into consideration. Concerning this, Cilento continues as follows: „non è facile distinguere fino a qual segno essi [gli Arabi] rappresentino un elemento di dissoluzione e di rottura o, all'opposto, un prezioso fattore di contatto e di scambio con le altre componenti europee e mediterranee della vita [dell'Italia] meridionale“ (it is difficult to distinguish to what extent they [the Arabs] represent a dispersive or breaking-up element or, on the contrary, a precious factor of connection and exchange among the other European and Mediterranean components of southern [Italian] life). Furthermore, with regard to the presence of foreign workers at Montecassino, one must integrate Leo Marsicanus' evidence with that of the monk Amatus, whose *Storia de' Normanni* (dating from the 11th century) is known in an old French translation (ed. V. De Bartholomaeis, Roma, 1935, p. 175 [= l. III, c. LII]): „pour ce qu'il non trouva in Ytalie homes de cert art, manda en Costentinnoble et en Alixandre pour homes grex et sarazins; pour aorner lo pavement de la eglize de marmoire entaillié et diverses peintures; laquelle nous clamons ,opere de mosy‘“ (as he did not find artists of this sort, he sent to Constantinople and to Alexandria looking for Greek and Arabic artists who were to decorate the church with floor mosaics and with paintings, that we call ,opere de mosy‘).

In sum, we know for certain that the Arabs were well established in the region of Montecassino¹⁶ and that, in addition, some Arabic artists were among the group working there during the period in which S. Angelo was decorated. Therefore – let me use the same words as Sabine Žak – it is unclear why the trumpets would not show any Arabic influence. Furthermore, it seems difficult to see any organological link between the instruments of S. Angelo and the Byzantine trumpets one can cite as comparisons. In fact the Byzantine *instrumentarium* shows us, amongst various horn-like instruments, a short (about one meter long) straight trumpet with a conical bell, frequently seen both in wall paintings and in manuscript illuminations¹⁷, while the trumpets of S. Angelo are much longer and have a larger bell, somewhat resembling the modern Persian *karna*.

Smithers, in the above-mentioned article¹⁸ offered some interesting considerations in trying to demonstrate that „metal lip-blown instruments have had an unbroken history of manufacture and use in Europe since antiquity and that it was both Franco-German as well as Byzantine craftsmen that perpetuated the trumpet after the collapse of the Roman Empire in the West“ (p. 64). Anyway, he attempted to debate the entire history of the trumpet in antiquity¹⁹, and was therefore forced to ignore many essential details. The present discussion confronts those arguments which aim to rule out any possible Arabic influence in the history of the western straight trumpet²⁰.

In order to identify a possible Arabic equivalent of this trumpet Smithers (p. 55) refers to the term *buq* and, after having called the attention to a possible Greek or Latin origin of the same name (and of the instrument itself)²¹, he concludes that *buq* must be among those „words and the objects

¹⁶ On the complex political situation in the region of Benevento and Montecassino during the 11th century, see also N. Cilento, *Italia meridionale longobarda*, Milano-Napoli, 2nd edit. 1971, p. 234 and *passim*.

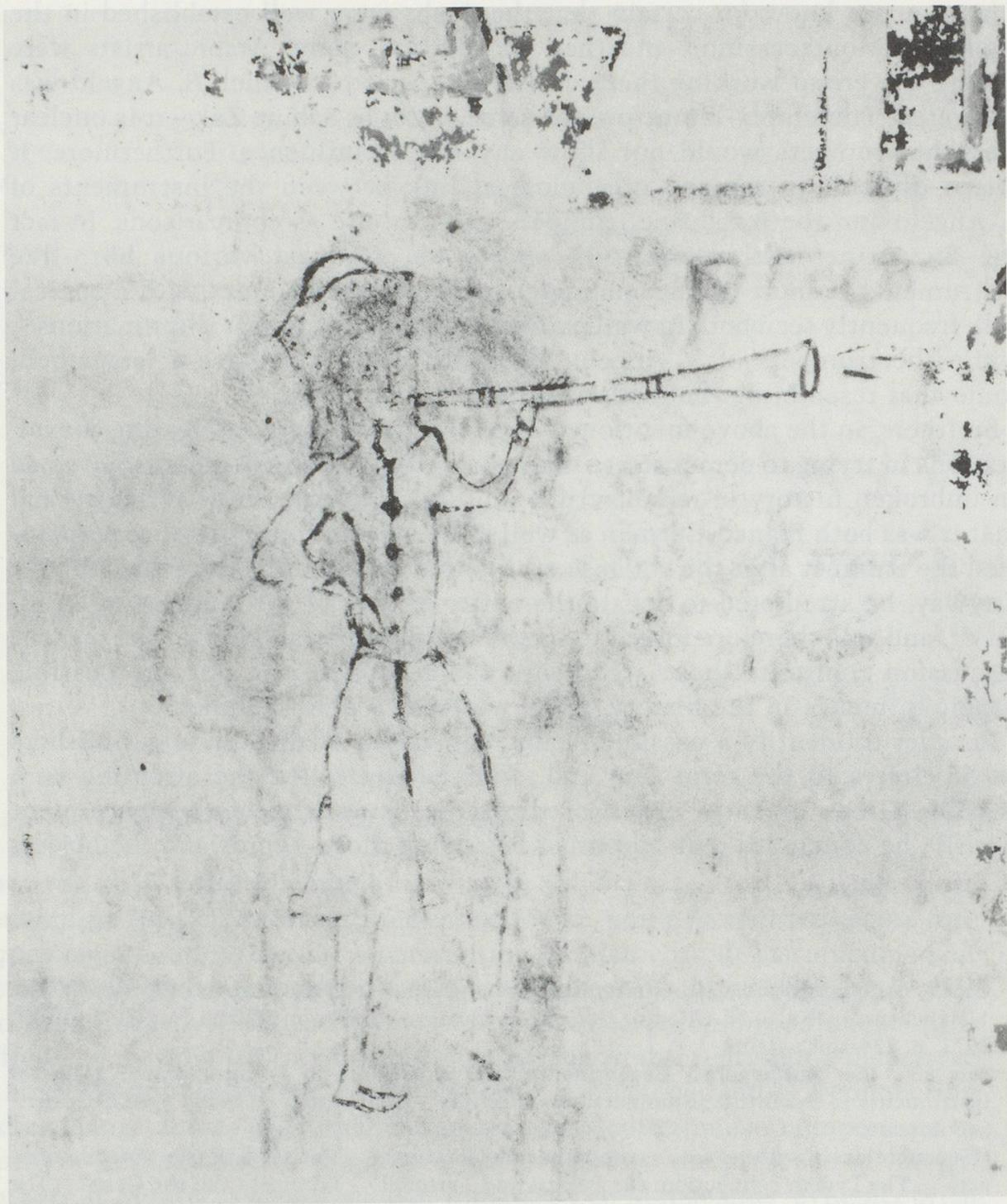
¹⁷ See, e.g., the contemporary Byzantine trumpet illustrated in Joachim Braun, „Musical instruments in Byzantine illuminated manuscripts“, *Early Music* 8 (1980), p. 321, fig. 5a.

¹⁸ See note 14.

¹⁹ His article deals with: „Some taxonomic considerations“, „The most ancient metal trumpets“, „The Lydian connection: the Pelasgi and Tyrsenoi“, „Trumpets and the Celts“, „The role of the Phoenicians“, „The Romans and the proliferation of trumpets in the ancient world“, „Trumpets, technology and the ‘Dark Ages’“, „Trumpets, Christian Europe and the Middle Eastern connection“, „Trumpets and the rise of Islam“, „Trumpets and the northern Europe-Baltic connection“.

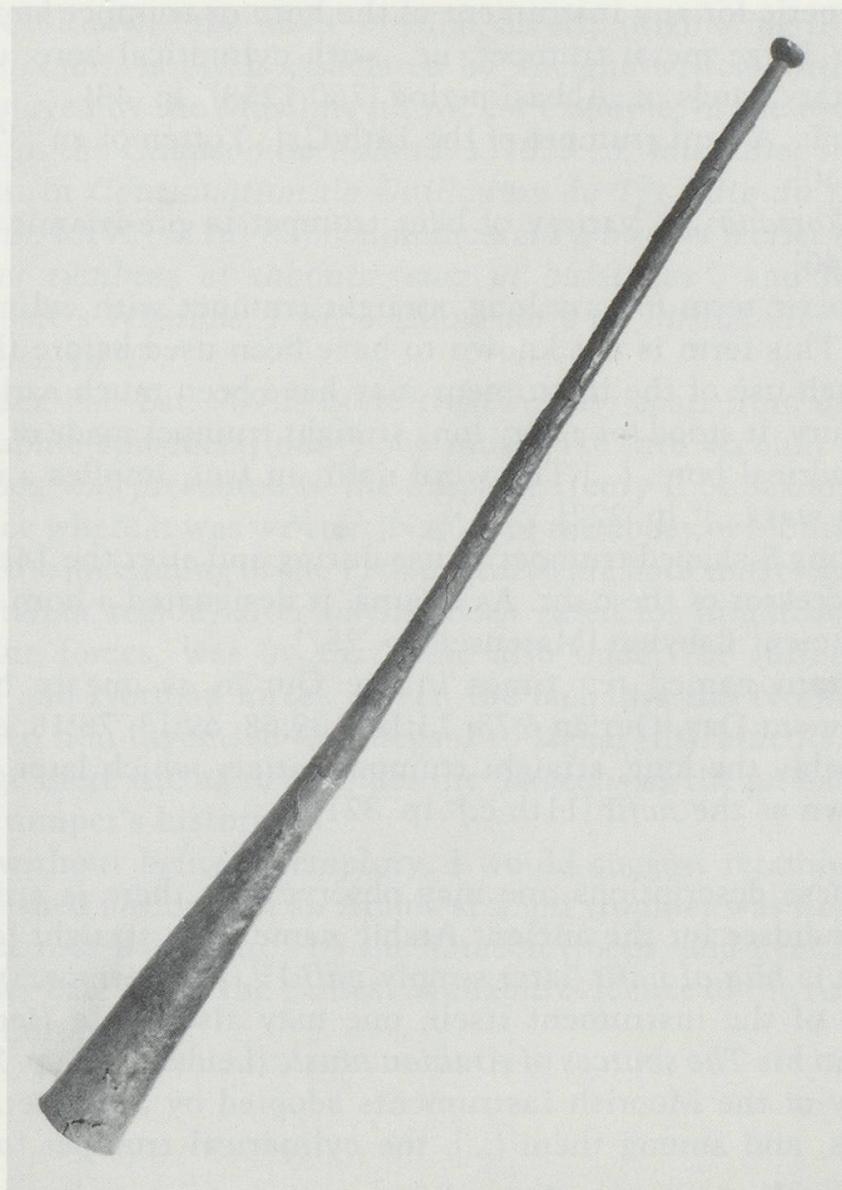
²⁰ P. 54 „the use of trumpets by the armies of Islam was never an anticipation of their use in Europe“.

²¹ See also Farmer, in *Encyclopedia of Islam*, p. 1291, col. 1, „*buq*“. However, the actual etymological roots of the Latin term *bucina* are from *bos-* and *cano*, not from *bucca* (as in Smithers, p. 56, note 162). To this very subject see J. B. Hofmann – A. Walde, *lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 4th edit., 1965, I, p. 121; A. Ernout – A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, 4th edit., 1959, p. 77; A. Cuny, *Gr. BÝKANH, lat. BUCINA*, in *Mélanges ... De Saussure*, Paris, 1908, pp. 107-114.



PL. 4: The brother of Barlaam playing the trumpet of death (Jerusalem, Library of the Greek Patriarchate, Codex Hagios Stavros 42, fol. 33; cf. Joachim Braun, „Musical instruments in Byzantine illuminated manuscripts“, *Early Music* 8 [1980] 32).

Die Redaktion bedankt sich bei Herrn Professor Braun/Jerusalem, der uns freundlicherweise sein Negativ zur Reproduktion überlassen hat.



Pl. 5: Roman bronze tuba from Zsámbék (Hungary), restored. Length in restored condition 136 cm; length in original condition 128 cm. (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum; with kind permission of the Hungarian National Museum).

they represent(ed) having been borrowed by the Arabs in the course of their dealings with the several populations of post-Roman Europe". Indeed, at this point, one would take into account all other Arabic words used to indicate a straight trumpet²². According to Lois Ibsen al Faruqi's *An annotated glossary of Arabic musical terms* (Westport, Connecticut – London, 1981, Index, 'trumpet'), the following terms (and instruments) should be taken into consideration:

²² Smithers only adds (p. 55) that, according to both Ahmad b. Hanbal (d. 855) and al-Djawhari (d. 1005), *sûr* and *nâkûr* were horns, not trumpets.

- būq/1:* „Generic for any instrument of the horn or trumpet family“ (p. 43)
- būq al nafīr:* „Large metal trumpet, i.e., with cylindrical bore, used in the military bands of ,Abbāsī period [750-1258]“ (p. 43)
- karna* or *karnā*: „A bent trumpet of the 14th C. (...) often of an ,S‘ shape (...)“ (p. 140)
- karranay* or *karranā*: „A variety of bent trumpet in pre-Islamic times (...)“ (p. 140)
- nafīr:* „Generic term for any long, straight trumpet with cylindrical bore (...). This term is not known to have been used before the 11th C., though use of the instrument may have been much earlier. In that century, it stood for a very long straight trumpet made of metal with cylindrical bore. (...) The word nafīr, in fact, implies a connection with war (...)“ (p. 222).
- qarna:* „A long S-shaped trumpet in use during and after the 14th C. It was a successor of the nafīr. As quarnā, it designated a horn or trumpet of ancient Babylon (Marcuse)“ (p. 257)
- sūr/1:* „A horn named ten times in the Qur‘ān as one to be used on Judgment Day (Qur‘ān 6:73; 23:101; 39:68; 69:13; 78:18, etc.). It was probably the long, straight trumpet variety which later came to be known as the *nafīr* (11th c.)“ (p. 321).

Examining these descriptions one may observe that there is a much more promising candidate for the ancient Arabic name for a straight (cylindrical) trumpet, that is *būq al nafīr* (later simply *nafīr*)²³. Furthermore, with regard to the origin of the instrument itself, one may also quote Henry George Farmer who, in his *The sources of Arabian music* (Leiden 1965, p. XV), clearly states: „Many of the Moorish instruments adopted by Spain retained their Arabic names, and among them (...), the cylindrical trumpet (*añafir* = *al-nafīr*)“²⁴.

Most clearly, therefore, there is enough evidence to warrant a possible Arabic influence on the revival of the straight trumpet in Europe²⁵. Let me only add a few considerations regarding the codex Pal. Lat. 909 and its contents:

²³ See also Tarr, p. 37. Sūr could, of course, be a variety of the early *būq al nafīr*.

²⁴ In any case, one ought for instance to explain how and why what seems to be the showy symbol of the eastern trumpet, that is the pommel or „boss“, was adopted in Europe (to this regard see Baines, p. 73).

²⁵ Considerable evidence about this topic is contained in Edmund A. Bowles‘ „Eastern influences on the use of trumpets and drums during the Middle Ages“, *Anuario Musical*, 26 (1971), pp. 1-26. See also Žak, pp. 72-73.

- 1) As is well-known, the name *buisine*, clearly originating from the Latin word *bucina*²⁶, is often associated by ancient writers with the instruments played by the Muslims (think, for example, of the use of the word *buisine* in the *Chanson de Roland*, l. 1629 „*Si fait suner ses cors et ses buisines*, in *Continuation de Guillaume de Tyr* (dite du manuscrit de Rothelin), LXVI „*Li tur (...) coumancierent a huer et a crier et a siffler, et a sonner tymbrez et tabourz, corz et buisinnes*“, and in Wirnt von Gravenberc's *Wigalois*, l. 8651 „*Man hörte da busine vil / Bläsen nâch der heiden sit*“)²⁷.
- 2) The codex Pal. Lat. 909 is quite trustworthy: apart from other relevant paleographic considerations²⁸, one must take into account the fact that this codex was presented to the Emperor Henry II of Saxony²⁹
- 3) The place where it was written (Naples or the abbey of Montecassino) and its date too (beginning of the 11th century), are both most significant: this south Italian region, after having been ruled for hundreds of years by Byzantine forces, was by that time also under the influence of both Saracen and Norman forces. Given the fact that the Normans seem to have been non-inventive with regard to signal instruments, it seems by and large more fitting to consider the Saracens as the probable initiators in the trumpet's history.

Therefore, without being peremptory, I would suggest retaining the previously established notion that an Arabic straight trumpet was first introduced in the „Ducato di Benevento“ by the Saracen troops, and hence considering the codex Pal. Lat. 909 as the earliest available evidence of the Arabic straight trumpet in Europe.

*

The peculiar relationship between *tuba* and *tubecta* (and such Romance terms as *trompe*, *trompette*, etc.) has long been noted by Heyde³⁰, Baines³¹ and Žak³², who collected sources from Italy (Cremona: 1239, Arezzo: 1240, Venice: 1255, Bologna: 1288, Lucca: 1310), Spain (1293) and France (1313-14, 1319). Baines also noted a similar distinction in later English sources (1348,

²⁶ See notes 9 and 2.

²⁷ Petrus Tudebovis, *Historia de Hierosolymitano itinere*, XIV,IV „*ipsi Saraceni desuper muros astantes clamabant, ululabant cum buccinis*“; Albertus Aquensis, *Historia Hierosolymitana*, XIX „*Turci quidem haec audientes, et continuo exsurgentes, omnibus suis in tubis et bucinis expergefactis et convocatis*“.

²⁸ See note 7.

²⁹ Fol. 1: „*heinricus imperator istum dedere dinoscitur librum*“.

³⁰ *Trompete und Trompeteblasen im europäischen Mittelalter*, Diss., Leipzig, 1965, p. 41, 84, Anhang.

³¹ *Brass instruments...*, pp. 87, 89, 267.

³² *Musik...*, pp. 64, 106, 310.

1377) between the terms *trompe* or *trompette* on the one hand, and *clarion* on the other. The same author (p. 89) has suggested, as a possible explanation of the two categories, a relationship with the modern Andalusian *saeta* trumpet (played with „high, wild flourishes between strains of a solemn dirge of a military band“) and the notion that „high blowing on trumpets in the medieval West at first had a similar wildness of character, executed on the short trumpet“³³. Whatever the relationship may be, one must note that the same distinction is documented by many other Italian and foreign sources³⁴. As for Italy I would draw attention to a document which goes back at least to 1311 and perhaps earlier; it is included among the *Statuta Civitatis Aquile* (ed. A. Clementi, Roma 1977, pp. 21-22), the articles of the Statute of the city of L'Aquila in the Abruzzi region of central Italy. Here a neat distinction is made between the two roles of *tubatores* and *tubecta*: „provisum et ordinatum est quod Civitas Aquile habeat duos tubatores de Civitate Spoleti, vel aliunde“; „nullus Capitaneus Civitatis Aquile, qui pro tempore fuit, deneget solvere tubatoribus et tubecte Civitatis eiusdem“; „ad eadem nostra servitia dictos duos tubatores et unum alium pro tubecta nominandos“. Furthermore the *Statuto* of Tivoli (near Rome), a document which dates back to 1305 and is written in Latin³⁵, reports the name *tromecta*, the Romance term for *tubecta*: „banditor seu preco communis Tyburis (...) bandiat et proconiçet per civitatem Tyburtinam et cum tromecta ea que sibi iniuncta fuerint“.

As for this distinction, one may note that it is actually possible that two different trumpet sizes indeed existed, and that *tuba* and *tubecta* could first have been distinguished in northern Italy, a phenomenon which subsequently spread over a large area, including central Italy.

★

And now we come to the magnificent cycle of wall paintings in the church of S. Pietro in Gessate in Milan³⁶. They were painted by Bernardino Butinone and Bernardo Zenale during the 1490s. Plastered over during the 17th century, they were rediscovered in 1902 and restored in 1949 (at present – 1990 – a

³³ In the Appendix (p. 267) Baines also proposed a different explanation, relating the diminutive *-ecta* to the „small“ or „high“ sound of the instrument, without regard to its dimensions.

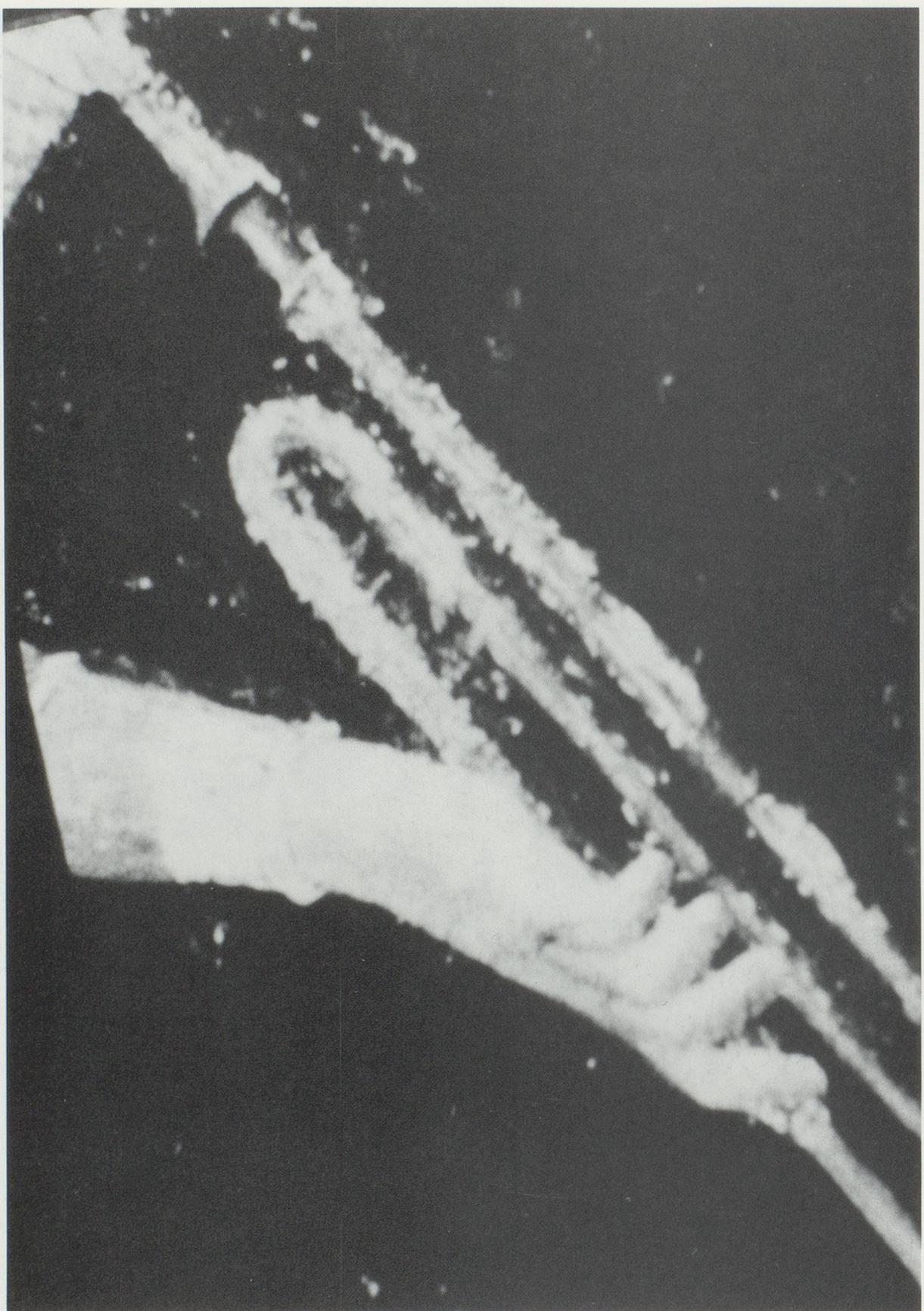
³⁴ For the latter, see e.g. *Rôle de la Chambre des Comptes* (1313) „Andrien et Bernart trompour (...) Bernart menestrel del trumpettes“; G. de Machaut (1300/5-1377), *Remède de fortune*, l. 3976 „trompe petite“; Jean Froissart (1337 ca.-1404), *Chroniques*, III, p. 150 „trompes et trumpettes“.

³⁵ *Statuti della provincia romana*, a cura di F. Tomassetti, V. Federici, P. Egidi, Roma 1910, pp. 176-177.

³⁶ For a general description of the church see Bossi Franco – Brambilla Antonio, *La chiesa di San Pietro in Gessate*, Milano 1953. I am indebted to Maurizio Mingardi, who first drew my attention to these frescoes.



Pl. 6: Angel with S-shaped slide trumpet (Milan, S. Pietro in Gessate, cappella Grifi).



Pl. 7: S-shaped slide trumpet, detail (Milan, S. Pietro in Gessate, cappella Grifi).



Pl. 8: Angel with straight trumpet (Milan, S. Pietro in Gessate, cappella Grifi).

further restoration is in progress)³⁷. The wall paintings represent a group of angels playing different instruments³⁸. In the centre one can see a representation most striking for its originality, that of two angels playing two different *trombe*. The first, on the left, is undoubtedly an S-shaped slide trumpet (an item which might persuade Peter Downey)³⁹; the second, on the right, is a simple straight trumpet. Both seem to have a slender curve in the tubing, due to the inclination of the walls.

These frescos, I emphasize, clearly bear witness to an actual slide-trumpet tradition in Renaissance Italy, and also to the contemporary presence of two different forms of the trumpet. In fact, one might be tempted to relate these two types with the distinction – usually encountered in contemporary sources – between ‚trumpet‘ (or similar words) and ‚claret‘ (etc.). Various scholars have quoted examples of such a distinction in many countries⁴⁰, while I myself have collected evidence attesting to the same situation in Italy⁴¹.

As a first example, let me quote a letter written in Mantua by Johannes Franciscus Tubicen on 1 April 1486. It reads: „*V. S. qual mi comanda che gli mandi fuora mio clarono da tromba el quale prestai al Bernardino Mesalia mo quattro anni et lui rompi el paualione attraverso. Gli sono due trombette corte facte a bissa da tenir al collo*“ (Your Excellency wishes me to send you my *clarono da tromba*; but I lent it four years ago to Bernardino Mesalia, and he cracked the bell throughout. There are two short *trombette* wound like a

³⁷ I am grateful to the director of the Istituto di Storia dell'Arte Lombarda (Milano), professoressa Maria Luisa Gatti Perer, for having kindly supplied me with the photographs reproduced here, as well as with a great amount of information about these paintings.

³⁸ The cycle is located at the Cappella Grifi, on the left of the transept. The instruments depicted are, left to right, tabor and pipe, tamburine, harp, lute, S-shaped trumpet, straight trumpet, fiddle, lute, straight trumpet, bass shawm. As the argument of these paper is that of the natural trumpet I will only dwell upon this very subject, leaving a more detailed description of the other instruments to a further occasion.

³⁹ Downey was the author of a well-known article („The Renaissance slide trumpet: fact or fiction?“, *Early Music*, 12 (1984), pp. 26-33) in which the actual existence of such an instrument was at first questioned. He was replied in the 17 (1989) issue of the same journal by Herbert W. Myers („Slide trumpet madness: fact or fiction?“, pp. 383-389), Keith Polk („The *trombone*, the slide trumpet and the ensemble tradition of the early Renaissance“, pp. 389-397) and Ross W. Duffin („The ‚trompette des menestrels‘ in the 15th-century ‚alta capella‘“, pp. 397-402). Other articles dealing with relevant matters were published by Ned Gardner („In search of the Renaissance slide trumpet“, in *ITG Journal*, 12 (1987), pp. 4-9) and by Keith Polk („The *trombone* in archival documents: 1350-1500“, in *ITA Journal* (1987), pp. 24-31).

⁴⁰ See Baines, pp. 103-107.

⁴¹ The opposition is here between the terms *tromba* and *chiarina*.

snake and to be hung from the neck)⁴². What actually *clarono da tromba* stands for, is difficult to say; in any case, one could note that three categories of trumpets seem to have been in use in Italy during the 15th century. Two of them, in straight and in S-shaped formats, are those normally seen in contemporary iconographic sources; the third, a coiled model, is extremely rare. One could hazard a guess that the straight trumpet, which had an old-standing tradition, maintained the early name (*tromba*, etc.) and that the newer S-shaped format took a more recent one (*chiarina*, etc.)⁴³. As for the third coiled model, one can only suggest – in the absence of further documentation – that the diminutive form *trombetta* was used generically for every kind of small instrument⁴⁴. In any case, a neat distinction between *tromba* and *chiarina* is clearly documented by later literary sources: Agnolo Firenzuola, *Asino d'oro* (1525; transl. from Apuleius), 318 „con due trombetti [musicians, not instruments], che mescolando coi gravi que' tuoni acuti, e facendo andare quelle chiarine infin nelle stelle destavano eziandio i vili animi ad una non usata gagliardia“; Annibal Caro, *Eneide*, (pre-1566, print. 1581; transl. from Vergil), I.295 „Su di cima lo scoglio si sentiva un suono di sampogna sì spiacevole, che non di sampogna, ma di chiarini di mare e di bellicosa tromba sembrava che fosse“; Mattio Franzesi (16th c.), *Opere burlesche*, XXVI.2.186 „Così mezzo sfibbiato mi son messo / a velar l'occhio al suon di più trombette / che con alti chiarin ronzanmi appresso“; Pantero Pantera, *L'armata navale* (1614), 383 „Nel medesimo tempo siano fatte suonar tutte le trombe, claretti, tamburi, naccare, e tutti gli altri istumenti bellici, che accendono gl'animi alla gloria militare“; Michelangelo Buonarroti il Giovane, *La fiera* (1618), 2.4.7 „Odi conserto di trombe e di chiarine, e cennamelle e timpani, e di pive“.

*

Let me now deal with trumpets in Siena. Here the collection at the Civic Museum in the Palazzo Pubblico, contains four ancient *chiarine*⁴⁵, of which at least three date back to the 17th century⁴⁶.

⁴² A. Bertolotti, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII*, Milano 1890, pp. 11-12; repr.: Bologna, Forni, 1978.

⁴³ This opinion was first expressed by Baines, p. 106.

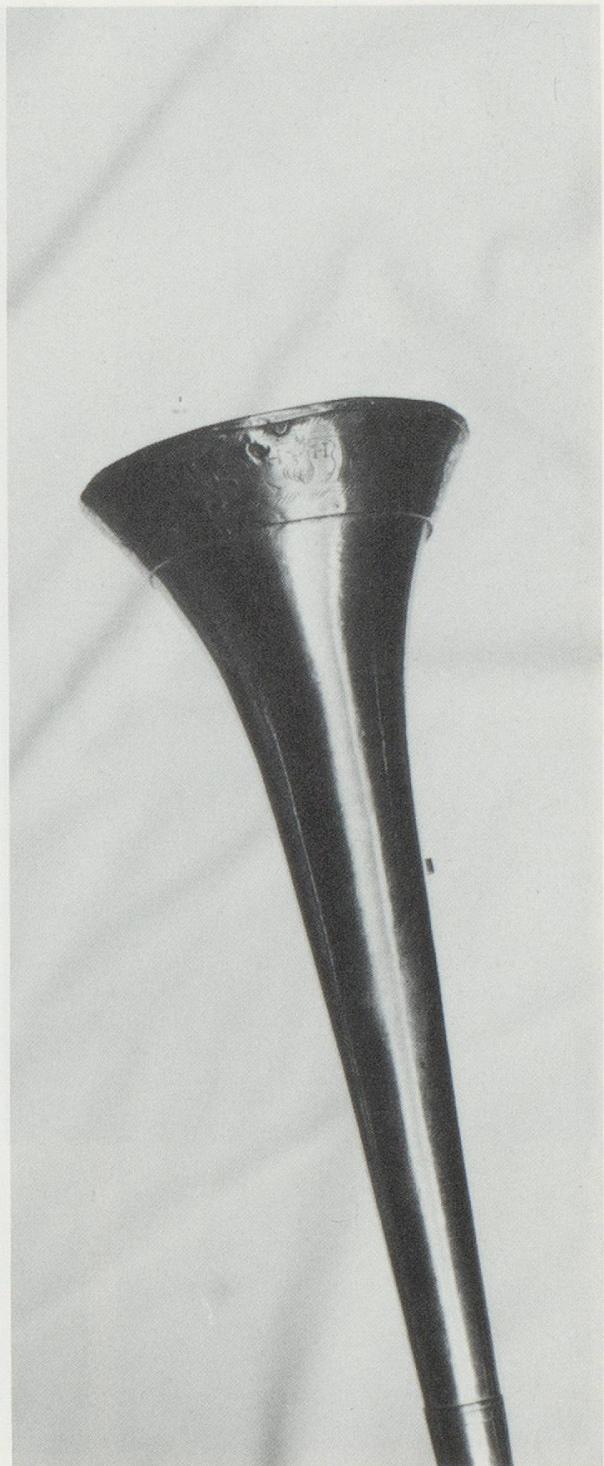
⁴⁴ This opinion is bolstered by the fact that in the above-mentioned letter a careful specification is needed to describe the instrument suitably (*trombette corte facte a bissa*).

⁴⁵ This term is still used in Siena today for the straight trumpets played in public ceremonies such as the famous Palio. See text, below.

⁴⁶ I would like to thank Igino Conforzi, who first called my attention to these instruments. I am also indebted to Professor Vinicio Gai and Dr. Pier Luigi Ferrari – and to the director and the personnel of the Palazzo Pubblico – for the help they all gave with my research in Siena.



Pl. 9: Siena trumpets. Left to right: (1) H. Hainlein, 1659; (2) S. Hainlein, 1609; (3) S. Hainlein, 1617; (4) anonymous. (Siena, Palazzo Pubblico, Civic Museum).



Pl. 10: (1) Trumpet by H. Hainlein, 1659.



Pl. 11: (2) Trumpet by S. Hainlein, 1609.



Pl. 12: (3) Trumpet by S. Hainlein, 1617.



Pl. 13: Anonymous trumpet.

The trumpets, all in straight format, were built by Hanns Hainlein (no. 1), by Sebastian Hainlein (nos. 2 and 3) and one anonymous maker (no. 4). All are well preserved (with the exception of the bell of the anonymous item) and recently restored. Even if one is tempted to consider these instruments as „newly discovered“⁴⁷, it is more honest to admit that, until now, they only escaped our attention. In fact not only were these instruments still in use in Siena at the beginning of our own century (!), but they were also on exhibit at the Civic Museum⁴⁸ before finally being stored away in an old wardrobe. Their continued use is reported in a brief article published in 1986, before the instruments underwent conservative restoration⁴⁹. According to this article (p. 110-111), spectrographic analysis of two detached microfragments shows the metal to be composed of 65% copper, 30% zinc, 1 to 4% lead. This composition would lead one to question whether they still preserve their original state, inasmuch as the amount of zinc is above the normal average for their time. However, as the trumpets were used until the beginning of this century (and were therefore restored over and over again) it is possible that the analysed microfragments can be traced back to one of these restorations. In any event, apart from such maintenance work (which is inevitable to implements used over the centuries) the trumpets are certainly original, in the sense that they are by no means the work of a swindler⁵⁰.

The trumpet by Hanns Hainlein (no. 1) is marked over the garland: „HANNS / H [shield with cock's head] H / HAINLEIN / [flower] / NVRN / 1659 / MACT / [flower]“⁵¹. The first of the two instruments by Sebastian Hainlein (no. 2) is marked: „SEBASTIAN / [cock's head turned to right] / HAINLA I / M [little crossed rhomb] DCIX / [shield with eagle and slanting bends] / MACT [little crossed rhomb] / ICH [little crossed rhomb]“⁵². The second by the same maker is marked: „SEBASTIAN / S [cock's head turned to right] H

⁴⁷ They are not mentioned – as far I know – in any scholarly work on brass instruments.

⁴⁸ They are included, for example, in the catalogue *Mostra dell'antica arte senese*, Siena 1904, pp. 224-225, nos. 56-59).

⁴⁹ *Esami scientifici su quattro antiche chiarine del comune di Siena*, di C. Farina, M. Nobili, C. Crivellati, V. Papa, P. L. Parrini, in *Scienza conservazione e restauro*, a cura di Paolo L. Parrini, Milano, 1986, pp. 110-113.

⁵⁰ This fact must be stressed in order to point out that these trumpets were not available to the Florentine forger Leopoldo Franciolini. On Franciolini's activities see Edwin M. Ripin, *The instrument catalogs of Leopoldo Franciolini*, Hackensack 1974, in particular pp. 16 and 38 (items 1 and 12). For further consideration on the „Hainlein“ trumpets of doubtful authenticity (perhaps forgeries by Franciolini) now in collections in Williamstown (Mass.), Boston and Rome, see Tarr, pp. 79-80, and Smithers, p. 17, note 23. According to a personal communication by professor Gai, Franciolini's own archive was burnt by his heirs many years ago.

⁵¹ Tot. length (in mm.) 1143; socket inner diameter 10.9; outer 14.8; bell rim diameter 100.4 x 99.1 (irregular); garland width 27.7; pommel diameter 33.5; three holders for banner.

⁵² Tot. length (in mm.) 1143; socket inner diameter 10.4; outer 13.15; bell rim diameter 149 x 170.6 (very irregular); garland width 26.25; two holders for banner.

/ HAINLEIN [little crossed rhomb] M [little crossed rhomb] DCXVII / [shield with eagle and slanting bends] / MACHT [little crossed rhomb]⁵³. The last trumpet (no. 4) is anonymous and shows features of construction (e.g., the working and soldering of the metal in the bell) which are quite different from those of the other instruments; this fact may induce one to suppose that it may have been made (perhaps in the 18th century) in imitation of the previous instruments, of course adopting substantially different processes and construction techniques.⁵⁴

As regards the first three instruments I wish to add the following considerations:

- a) Their dates are correctly placed within the known period of activity of both Hanns Hainlein (1596-1671) and Sebastian Hainlein the First (d. 1631; trumpet no. 3 perhaps built by Sebastian the Second, 1594-1655). Also the marks of the garlands agree with those already known from instruments by the same makers⁵⁵.
- b) The longitudinal seam of their bells shows the toothed construction typical of the ancient trumpet-making technique.
- c) These trumpets are known to have been continuously in use until they were acquired by the Civic Museum. Therefore any possible falsification seems to be hardly imaginable.

The same authenticity is also verifiable for the anonymous instrument which, however, shows quite different features of construction. With regard to the possibility that it was built in Siena, one must point out that a long-standing tradition in trumpet making is attested there. Luigia Cellesi has collected documentary evidence which proves that brass instrument making in Siena goes back at least to the very beginning of the 15th century⁵⁶. In fact, she reports a document (p. 66) dating back to the years 1407-1413 in which the goldsmith Iacomo d'Andreuccio del Mosca is commissioned to make *due trombete d'ariento* (two silver trumpets). A similar charge was given in 1414 to Mariano d'Ambrogio and Goro di Ser Neroccio (p. 67), and again to Iacomo d'Andreuccio in 1417 (p. 68). A further document reported by Cellesi (p. 69) is all the more significant, inasmuch as it represents one of the earliest pieces of evidence concerning the history of the trombone (18 July 1447): „*quod fiat unum trombonem argenti pro Comuni simile alli quod pulsativo cum piffaris*“

⁵³ Tot. length (in mm.) 1147; socket inner diameter 10.3; outer 14.65; bell rim diameter 130; garland width 24.6; two holders for banner (one is a later replacement).

⁵⁴ Tot. length (in mm.) 1165; socket inner diameter 10.65; outer 13.6; bell rim diameter 106.1 x 107.9 (irregular); garland width 36.35; pommel diameter 35.65; three holders for banner.

⁵⁵ Lyndesay G. Langwill, *An index of musical wind-instrument makers*, Edinburgh, 6th edit., 1980, p. 69.

⁵⁶ L. Cellesi, *Storia della più antica banda musicale senese*, Siena 1906.

(that a silver trombone be made for the Municipality, like the one which is played with shawms)⁵⁷.

As for the further history of trumpet-making in Siena, I should like to turn to the activity of a maker, Ubaldo Montini, who has long been considered much older than he actually was. In fact, some time ago my friend Alfredo Bernardini sent me a note about this maker's biography which he found in Carlo Gervasoni's *Nuova teoria di musica* (Parma 1812, p. 46)⁵⁸. Here Montini, the renowned maker of the earliest dated trumpet (1523)⁵⁹ as well as an undated trumpet in the Leipzig collection (no. 1785), is said to have been born in Siena in 1722 and died in the same town in 1803. When I received the letter I was just reading a book by Rinaldo Morrocchi (*La musica in Siena*, Siena 1886; repr. Bologna, Forni, 1969), which reports information that otherwise would certainly have escaped my attention. Namely, at the very end of the book, Ettore Romagnoli is said to have been Gervasoni's adviser about the musicians of Siena⁶⁰. As I knew the impressive manuscripts which form Romagnoli's monumental *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi 1200-1800*⁶¹, I suspected that the notice must also be there, and began to check it carefully. I was finally able to find the following note in the entry referring to Ansano di Pietro Montini, woodcarver and engraver (vol. XII, p. 8): „nel 1745: abitava con Esso [Ansano] il Prete Agostino (di cui appresso tratterò) e Ubaldo suo Zio uomo celebre nella professione, che esercitava, cioè nel fabbricare strumenti musicali a fiato di metallo, ricercatissimi dai professori Italiani, e d'oltramonti“ (in 1745 with him [Ansano] were living the priest Agostino – of whom I will speak later – and his uncle Ubaldo, a well-known metal-instrument maker, whose artifacts were much in demand among Italian and foreign players).

My further research in the Archivio Arcivescovile di Siena⁶² demonstrated this information to be correct. In fact, the *Stato delle anime* of S. Marco parish⁶³ proves that Ubaldo Montini went to live with Ansano in 1736, that he was still there when he married (1740), and that he eventually left the house in 1751. The same documents report Ubaldo's age in 1737 (twenty-two)

⁵⁷ The same trombone was restored in 1470 by Francesco d'Antonio (Cellesi, p. 72).

⁵⁸ About this very subject, see also Tarr, p. 80, and his Afterword, p. 201.

⁵⁹ Berlin, no. 465; copy in München, Deutsches Museum, no. 18068.

⁶⁰ Morrocchi, p. 127: „Somministrò a Gervasoni milanese alcune notizie biografiche di Musici senesi“.

⁶¹ The thirteen manuscripts are preserved in the Biblioteca degli Intronati (Siena) and were printed in facsimile by S.P.E.S. (Firenze, 1976).

⁶² (= AAS) Thanks are due to Dr. Petroni and Dr. Nardi who kindly facilitated my work at this institution.

⁶³ AAS, cart. 2784.

and in 1742 (twenty-eight)⁶⁴, and from such evidence one must conclude that Ubaldo was not born in 1722 (as reported in Gervasoni), but in about 1714-15⁶⁵.

There is hence no reason to doubt that Montini was living in a period quite different from that which is attested by the trumpet in Berlin⁶⁶. The instrument, however, has a decoration which looks very like that on the trumpet in Leipzig, and both of them must therefore have been built by the same maker. I am persuaded that a close re-examination of the instruments will not fail to reveal much more about them, and this work will be certainly accomplished by the respective curators.

It remains only to add some words about the man so frequently mentioned in connection with fakes, Leopoldo Franciolini (see note 50). As many instruments which he sold, after having been considered actual masterpieces, are now neglected in the storehouses of our museums, it is perhaps appropriate to underline that he was a counterfeiter more than simply a faker, and that the instruments he handled may contain original parts, or may be mostly original with false parts added or counterfeited. Among them there are objects that, whoever the actual author, are in any case beautiful and appealing artifacts.

Otherwise, how could we explain their excellent workmanship and their attractive appearance ?

⁶⁴ In contrast, the *Stato delle anime* for the year 1745 reports his age as twenty-eight. This must be a mistake by the parish priest who, as usual, wrote the ages of his parishioners by heart.

⁶⁵ My research in the *Elenco dei battezzati* for the years 1714-1727 (AAS, cart. 2573) failed to reveal the exact date of his birth.

⁶⁶ If a maker of this name had been living in Siena about two hundred years earlier, Romagnoli would certainly have noticed the fact.

CORNO AND CORNO DA CACCIA: HORN TERMINOLOGY, HORN PITCHES, AND HIGH HORN PARTS *

by REINE DAHLQVIST

The purpose of the first part of this article is to examine horn terminology – to see if a given term always referred to the same or to different instruments – and horn pitches during the first half of the 18th century. The second part is devoted to the use of the horn in the extreme high register, a use which has generally been connected with the late Baroque and, by some hornists and scholars, with performers who doubled on horn and trumpet. In both parts, special attention is given to the works of J. S. Bach.

I

It is generally accepted that the horn („French horn“) or *Waldhorn* was developed or „invented“ about 1680 in Paris, a statement which in fact must be regarded as a simplification.¹ In any case it was in the German Empire that the horn – of a more convenient model than the parforce horn with its coils laid out in a wide diameter – was first used in art music.² In Vienna, however, some sort of horn was already in use around 1680.³ It was also in Vienna where the so-called orchestral horn, a more narrowly coiled instrument which could be supplied with several crooks, was developed, according to an account from 1703 by M. Leichamschneider, a document which also displays his seal with three horn-players.⁴

* The author wishes to thank Edward H. Tarr for his editorial assistance, which consisted in revising my entire text, assisting with its organizational structure, and proposing some additions to give a better background.

¹ Cf. Morley-Pegge, R., *The French Horn* (London 1960), and Baines, A., *Brass Instruments* (London 1976), pp. 146-154/57.

² First dated instance in C. Badia's *Diana rappacificata*, performed in Vienna in 1700 (two horns in F).

³ A horn appears in an anonymous *Sonata da Caccia con un Cornu* from the orchestra of the archbishop of Kremsier (Sign. IV, 81). The work can be dated from the 1670's and is for a horn in C „alto“, apparently in „Chorton“, the customary pitch of that day. It may well come from Vienna, since many compositions in Kremsier archives were written there.

In a ballet by A. A. Schmelzer performed on November 15, 1680 there is a remark: „Und ist die Intrada neben Banda von Geigen mit Jägerhorn producirt worden“ (Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Ms. 16588). The music is only presented in a keyboard score, but it is in C; thus a horn in C must have been used, as in the anonymous sonata just mentioned.

⁴ This account was first published by A. Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster* (Kassel & Basel 1956), p. 296, but not *in extenso* and not mentioning the seal.

Even if we know the rough outlines of the development of the horn from the beginning of the 18th century, many obscurities regarding terminology, design, pitches, etc., still remain.

1. Bach's terminology

When C. S. Terry (*Bach's Orchestra*, London 1932) investigated Bach's orchestration he found that Bach labeled his horn parts either „Corno“ or „Corno da caccia“. He therefore supposed that Bach meant two different instruments. He assumed that „Corno“ was the *Waldhorn* which was played with a deep conical mouthpiece, while „Corno da Caccia“ meant an earlier form, a *Jagdhorn*, with tubing which was largely cylindrical and played with a shallower mouthpiece. The latter instrument thus produced a brighter and thinner tone, similar to that of the trumpet, according to Terry.

Terry regarded the following works as having been written for the *Corno/Waldhorn*: BWV 1, 40, 52, 79, 83, 88, 91, 100, 112, 118 („Lituus“), 136, 195, 205, 212, 233, 248, 252; and the following for *Corno da caccia/Jagdhorn*: (14), 16, 65, 128, 143, 174, 208, 213, 232, 1046, 1046a. NB: He actually placed BWV 14 in the first group, apparently by mistake.

For his investigation Terry used the collected works published by the *Bach-Gesellschaft* in Leipzig (1851-1899). In this edition, however, there is no proper description or comparison of the different sources, and several sources are not used at all. In order to inspect Bach's terminology, then, one must turn to the original sources, i.e. the scores and parts.⁵ Almost all of the pertinent indications are to be found in his vocal music.

The information on instrumentation in Bach's scores is generally very scanty. A given work's instrumentation is most often given in the main title before the first movement. At the beginning of the separate movements the instrumentation is almost never indicated, an obbligato instrument or instruments sometimes being mentioned. The parts were then copied by copyists following Bach's instructions. Certain parts were copied by Bach himself; in a very few cases he wrote out all or most of the parts. Finally he revised the parts and entered the figured bass in the organ part. Score and parts were then given a cover containing information on title and orchestration.

The sources of the works which Terry regarded as having been written for *Corno/Waldhorn* and *Corno da caccia/Jagdhorn* will therefore be examined.⁶ First those for *Corno/Waldhorn*:

⁵ A procedure also adopted by Laurence Dreyfus in his excellent study, *Bach's Continuo Group* (Cambridge/USA & London 1987).

⁶ As sources we have consulted scores and parts; cf. references in Dürr, A., *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke Bachs. Zweite Auflage* (Kassel 1976); the *Kritische Berichte* to the *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (1954-); and information kindly provided by Dr. Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv Leipzig, in letters.

- BWV 1 The score is missing, but the parts are labeled „Corno 1“ and „Corno 2“.
- BWV 40 No instrumentation in the main title of the score and no designation within the score at the 1st movement, but at the 7th movement the designation is „2 Corn“. The parts are labeled „Corno 1“ and „Corno 2“.
- BWV 52 The designation within the score (1st movement) is „Corne 1“ and „Corne 2“. The parts have the same labeling.
- BWV 79 The designation within the score (1st movement) is „1. Corn“ and „2. Corn“. The parts are labeled „Corno 1“ and „Corno 2do“.
- BWV 83 No indications in the score, but the parts are labeled „Corno 1“ and „Corno 2“.
- BWV 88 No indications in the score, but the parts are labeled „Corno 1“ and „Corno 2“.
- BWV 91 The designation within the score for the 1st and 6th movements is „Corno 1“ and „Corno 2“. The parts are labeled „Corno 1“ and „Corno 2“.
- BWV 100 On the cover the horns are designated „2 Corni da Caccia“, while in the main title they are called „2 Corni“ (no designation within the score). The parts are labeled „Cornu 1“ and „Cornu 2“, and in a second group of autograph parts „Corno 1“ and „Corno 2“.
- BWV 112 In the main title the designation is „2 Corni“; there is no movement designation, but at the 6th movement we read „2 Corni“. The parts are labeled „Cornu 1“ and „Cornu 2“.
- BWV 136 On the cover (by J.A. Kuhnau) and in the fragment of the score for the 1st movement, the designation is „Corno“. The part is also labeled „Corno“.
- BWV 195 The horn parts were added to a later performance of this work and written into the trumpet parts, where they are designated „Corne 1“ and „Corne 2“.
- BWV 205 The instrumentation is noted in a summary at the very bottom of the first page of the score; here the horns are designated „2 Corni da Caccia“. The movement designation is „Corno 1“ and „Corno 2“. At movement 11: „Aria Äoly con Trombe e Corni“. The parts are missing.
- BWV 212 At the 16th movement is written „Corne de Chasse“, and at the 18th, „Corne“.
- BWV 233 (A copy by Altnikol.) The designation within the score at the 1st movement is „Corni all unisono“.
- BWV 248^{iv} In the main title we read „2 Corni da Caccia“. (There is no movement designation.) On the cover of the parts the autograph designation is „2 Corni da Caccia“, while the parts themselves are labeled „Cornu di Caccia I“ and „Cornu di Caccia II“.
- BWV 253 The autograph parts are labeled „Corno 1“ and „Corno 2“.

The following works were written, according to Terry, for *Corno da Caccia/Jagdhorn*:

- BWV 14 For this cantata – first performed on January 30, 1735 – Bach wrote out both the score and most of the parts, among them the horn part. On the cover of the parts (and the score) Bach has the designation „1 Corne da Caccia“, in the main title „1 Corne“; as movement designation „Corne“, while the part is labeled „Corne per force“. The part contains the movements 1, 2 and 5. In the first and last movement the horn doubles the soprano while in the second, a bass aria, it is an obbligato. This part has no designation within the score, but at three places later in the score (bars 53, 71/72, 94) the designation „Tromba“ appears (!): at bar 53 „Tromba tacet“, before bar 72 „Tromba“, and in bar 94 over the violin part „Tromba in unison“ (for bars 94 - 96). This very high part in Bb alto, which is feared by hornists, must have been intended for a trumpet in B-flat. That Bach changed his mind when writing the part is less likely; he simply forgot to note „Tromba“ at the beginning of the second movement. We should not be surprised to see Bach expect a single musician to play horn and trumpet in the same work. See BWV 195 above and BWV 128 below.⁷
- BWV 16 There is no horn part in the score, so it must have been added when Bach revised the parts. The autograph part is labeled „Corno da Caccia“ and contains the movements 1, 3, and 6. As in the previous work the horn doubles the soprano part (but not on notes of the natural harmonic series). The third movement, a bass aria, is for a natural horn in C but in a true trumpet idiom.
- BWV 65 The designation in the main title is „2 Core de Chasse“ and in the designation within the score for the first movement „2 Cor“.
- BWV 128 No designations in the score. The parts are labeled „Corno 1“ and „Corno 2“, and in the first part at the third movement Bach added „Tromba“. „2 Corni da Caccia“ found on the cover of the parts is a later addition.
- BWV 143 There are no contemporary copies (the earliest is from the 1760's), and its authenticity has been questioned.⁸
- BWV 174 The designation in the main title is „2 Corni da Caccia“ (no designation within the score). The first part is missing, but the second is labeled „Cornu d'Caccia 2“.
- BWV 208 In the main title the designation is „2 Corni da Caccia“, at the 2nd movement the designation within the score is „2 Corni“, and at the 11th movement „Corno 1“ and „Corno 2“.

⁷ See also MacCracken, T., „Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach...“, BJ 1984 p. 77.

⁸ See A. Dürr, „Zur Problematik der Bach-Kantate BWV 143...“, Mf 30 (1977) pp. 299-304.

- BWV 213 In the main title the designation is „2 Corni da Caccia“. There is no designation within the score. The parts are labeled „Cornu 1“ and „Cornu 2“. The 13th movement was copied by Bach himself.
- BWV 232ⁱ In the score („Quoniam“) the horn is designated „Core da Caccia“. The autograph set of parts has the designation „Corne de Chasse“ on the cover, while the part itself is labeled „Corno da Caccia“.
- BWV 1046 In the main title the designation is „2 Corni da Caccia“ while the designations within the score are „Corn: 1“ and „Corn: 2“; above the first trio of the 4th movement is written „Trio à ... Corni ...“, above the 2nd trio „Trio à 2 Corni ...“, and as a designation of the 2nd Trio within the score „Corne 1“ and „Corne 2“.

As is evident from the above investigation, Bach has given his horn parts several designations: „Corne“, „Corno“, „Corno da Caccia“, „Corne de Chasse“, etc.. Both Italian and French terms are used or even mixed, even in one and the same score. In the First Brandenburg Concerto Bach uses the designations „Corn:“, „Corne“, „Corni“ and „Corni da Caccia“; in the B Minor Mass (BWV 232) „Core da Caccia“, „Corne da Chasse“ and „Corno da Caccia“. The terminology does not even differ between Bach and his copyists.

J.S. Bach's varying terminology does not seem to indicate the use of two different instruments, but rather the same instrument. „Corno“ is thus an abbreviation of „Corno da Caccia“ („Cor“, „Corne“ and „Cor de Chasse“ etc.). In the score there was not always enough place for writing the complete title. Why did Bach not add „da Caccia“ when his copyist had only written „Corno“ if he was anxious to obtain a different sound?

2. The terminology of other composers

Similarly, contemporary theoretical writers do not confirm that there existed a difference between *Corno/Waldhorn* and *Corno da caccia/Jagdhorn*. J. Mattheson writes: „Die lieblich pompeusen Wald-Hörner, Frantzösisch Cors de Chasse, Italienisch Cornetti di Caccia...“.⁹ J.G. Walther wrote, „Corno da Caccia, Corni di Caccia (ital.) ein Waldhorn, Waldhörner“.¹⁰

⁹ Mattheson, J., *Das neu eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713), p. 267. It is remarkable that Mattheson uses the diminutive „Cornetto“ instead of „Corno“. He wrote so in some of his scores, too. In *Ouverture avec Sa Suite pour les Hautbois de M^r. le General Schoudenbourg* he only writes „Cornett 1“ and „Cornetto 2“. The piece dates from about 1706. [Marx, H.J., „Zum Schicksal der Musiksammlung der alten Stadtbibliothek Hamburg“, *Acta Musicologica* 55 (1983) p. 114. The dating was also confirmed in a letter from Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Handschriftenabteilung, from September 18, 1989. The Berlin authorities were then preparing to return the manuscripts to Hamburg.] In *Henrico* (1712) he also writes „Cornetti di Caccia“ (in the aria II,6). [Kleefeld, W., „Das Orchester der Hamburger Oper 1678-1838“, *Sammelände der internationalen Musikgesellschaft* 1 (1899/1900) p. 281.] This designation is also used in the printed collection of arias for R. Kaiser's *L'inganno fedele* (1714), but in the manuscript of *Cupido* (1712) we find „Corno da Caccia“ (1 &2). [*Ibid.*, p. 281.]

¹⁰ Walther, J.G., *Musicalisches Lexicon* (Leipzig 1732), col. 186.

In Austria, the horn was named not „Waldhorn“ but „Jägerhorn“ in the vernacular, at least up to the middle of the 18th century. (Note that M. Leichamschneider in Vienna called his orchestral horn „Jägerhorn“ in the account from 1703, cf. above p. 1.) J. J. Fux called his hornists in Vienna „Jägerhornist“, „Jägerhornisten“.¹¹ In the Salzburg court records, the hornists were called „Jägerhornist(en)“ during the entire 18th century (this also concerned J. Leitgeb).¹² „Corno da Caccia“ is thus possibly a translation of the Austrian „Jägerhorn“. The French term „Cor de Chasse“ was also used. In a very early work with horn, G. Vogel's cantata *Nun aber gibst du Gott* from the first years of the 18th century (cf. below), all the instruments have Italian designations except the horns, which are named „Waldhorn“ as if they did not yet have any term for it. This also concerns some works by C. L Boxberg (see further below).

A literal translation of „Waldhorn“ is „Corno di selva“, a term which C. Graupner used from 1715 to the 1730's on the covers of his scores and parts, as well as in his scores, if he gave any designation at all. (Often he wrote only „Corno“.) His copyists, however, generally wrote „Corno“ or „Corne de Chasse“.¹³

*Excursion: The term „Tromba da caccia“, 1620-1990**

In Italy the common designation for the horn was „Corno“ or „Corno da caccia“, in certain few works also „Tromba da caccia“, an instrument which in modern times has been equated with Praetorius' „Jägertrommet“ and G. Reiche's coiled instrument but most probably never meant these instruments.¹⁴

* Written in collaboration with Edward H. Tarr (who is responsible for certain formulations and details, as well as the latter three-fourths of the fourth paragraph, the last sentence of the fifth paragraph, and the last paragraph).

¹¹ Köchel, L. Ritter von, *Johann Josef Fux* (Wien 1872), pp. 379, 404sq.

¹² Hintermeier, E., *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806* (Diss. Salzburg 1972), *passim*.

¹³ Microfilm of a selection of cantatas and orchestral music and information from Dr. Oswald Bill, Hessische Landesbibliothek Darmstadt, Musikabteilung.

¹⁴ See my dissertation, *Bidrag till trumpetens och trumpetspelets historia. Från 1500-talet till mitten av 1800-talet* (Göteborg 1988), vol. I, pp. 28sqq. There is shown that certain composers – Caldara, Porpora, Hasse, Anonymous, J. C. Bach, and D. Perez – wrote for one or, usually, two „tromba da caccia“ in works dated between 1715 and 1767, and furthermore that the use of these instruments (tonality, etc., also the opposition of this term to „trombe lunghe“ or trumpets) clearly show them to be horns. An English translation of this portion (as well as on coiled trumpets, French and Italian trumpets, *Clarino piccolo*, etc.) is in preparation for publication in the *Journal of the Historic Brass Society*, Nr. 4 (1992). In his article, „Die ‚Missa Romana‘ von Giovanni Battista Pergolesi“, *SMZE* 117. Jg. (Nov./Dez. 1977) pp. 317-321, especially p. 320, Raimund Rüegge showed that Pergolesi, too, unequivocally used the term „tromba da caccia“ to mean the horn.

The origin of the identification of the term „Tromba da caccia“ with G. Reiche's coiled instrument is the fact that in his *Theatrum instrumentorum* of 1620,¹⁵ M. Praetorius depicted a „Jägertrummet“, a coiled instrument which at first sight seems to be identical with a coiled instrument held in the hand of the Leipzig *Stadtpfeifer* Gottfried Reiche (1667-1734), the musician responsible for the execution of Bach's high brass parts between 1723 and 1734, in a famous portrait done by E. G. Haussmann, presumably on the occasion of Reiche's 60th birthday, a portrait frequently reproduced in the modern literature. In *Syntagma Musicum II* (1619),¹⁶ Praetorius further states that „some have trumpets made like a posthorn or like a coiled-up snake“ („Etliche lassen die Trummeten / gleich einem Posthorn / oder wie eine Schlange zusammengewunden / fertigen“) – without, however, using the term „Jägertrummet“. Certain authors – C. Weigel in 1698,¹⁷ F. Friese in 1709,¹⁸ J. H. Zedler in 1745,¹⁹ and J. E. Altenburg in his well-known treatise of 1795²⁰ – stated that there existed coiled trumpets which were called „Italian trumpets“, Altenburg further stating that they were used in Italy.

The latter statement has been used by some scholars as evidence for a connection between Reiche's instrument, the „Jägertrummet“, and the „Tromba da caccia“. The first writer to do so was C. S. Terry. H. Kunitz regarded it as a „Corno da Caccia“ and went on to say that certain trumpeters like Reiche (!) used a Corno da caccia (!) in high D (!) (and apparently F too) for difficult high trumpet (!!) parts, without giving any source for his opinion.²¹ Later, G. Karstädt claimed that Reiche's instrument was the *Corno da caccia* (!) which Bach required in the First Brandenburg Concerto and in some cantatas, unlike the *Corno* and the *Waldhorn* which he required in other works (!).²² K. Janetzky and B. Brüchle unequivocally called Reiche's instrument a „corno da caccia“.²³ Finally H. Heyde regarded it as an instrument between a small helical horn and a Jägertrumpe.²⁴

The equation of Reiche's instrument with both „Jägertrummet“ and „Tromba da caccia“ has been especially emphasized during the last two decades by Don Smithers, to whom trumpet scholarship owes so much due to his passionate and thorough contributions. He has thus single-handedly added to this

¹⁵ II (Wolfenbüttel 1620), Plate VIII:11

¹⁶ p. 33.

¹⁷ *Abbildung der gemein nützlichen Hauptstände* (Regensburg), p. 232.

¹⁸ *Ceremoniel und Privilegia derer Trompeter und Paucker* (Dresden), p. 8.

¹⁹ „Trompete“, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon* 45 (Leipzig und Halle), col. 1102.

²⁰ *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Paucker-Kunst* (Halle), p. 12.

²¹ *Die Instrumentation*, Teil 6: Horn (Leipzig 1956), pp. 347 sq., 438-445.

²² „Das Instrument Gottfried Reiches: Horn oder Trompete?“, *Kongressbericht Kassel* 1962, ed. by G. Reichert and M. Just (Kassel et al. 1963), pp. 311-313.

²³ *Das Horn* (Bern und Stuttgart 1977), p. 41.

²⁴ „Das Instrument von Gottfried Reiche“, *Beiträge zur Bach-Forschung* 6 (1987), p. 104.

confusion of terms, not only in his book of 1973, in which he calls Reiche's instrument a „Tromba da caccia“ or „kleine Italienischen [sic] Trompette [sic]“,²⁵ but also most recently in an otherwise excellent article from 1990, „Bach, Reiche, and the Leipzig *Collegia musica*“,²⁶ stating there that certain museum curators „do not seem to know when a *tromba* is not a *corno*“, and then, flatly, that „Reiche's instrument is an Italian *Tromba da caccia*, or *Welschtrompete*“ (still another term!).

However, it is very dangerous to use an early 17th-century source for the description and terminology of instruments a century later, or later still, especially if the sources are sporadic and without illustrations. Above all, it is not advisable to use a German source for the situation in Italy a century later. Besides, it is very doubtful if coiled trumpets were ever used in Italy, no matter what Altenburg may have written. The same doubt must also apply the above-mentioned statement of Weigel, Friese, Zedler, and Altenburg that French and English trumpets were a second and a third higher in pitch, respectively, than the German trumpet. Why not be prudent, like A. Baines,²⁷ and call Reiche's instrument and similar ones simply „spiral instruments“?

Those modern authors equating „Tromba da caccia“ with the trumpet fail to notice the obvious parallel of the Italian term with a French one still current, „Trompe de chasse“, „Trompe“ here meaning the horn.

In France, „Cor de chasse“ was the general designation for the horn during the greater part of the 18th century. Thus J. de Laborde deals with the horn under the heading „Cor de chasse“,²⁸ and the instruments of the hornists appearing at the Concert Spirituel (e.g. J. Leitgeb, C. Türrschmidt etc.) were likewise named „Cor de chasse“.²⁹

In Dutch, French and German music prints, the term „Corne de chasse“ is met with now and then up to about 1800.

Returning to the term „Corno da caccia“, composers gradually dropped the suffix „da caccia“, but J. Haydn still used the suffix in his horn concerto from 1762, „Concerto per il Corno da Caccia“ (Hob. VII d 3). At the solo part (designation within the score) he wrote only „Corno“.

Thus the various terms „Corno“, „Corno da caccia“, „Cor de chasse“, etc., did not designate two different instruments but the same one, called „Waldhorn“ in the vernacular in Germany and „Jägerhorn“ in Austria.

²⁵ *The Music & History of the Baroque Trumpet before 1721* (London 1975, Buren 2 1988), pp. 30-31, 73 FN 38, 150, 343 FN 49.

²⁶ *Historic Brass Society Journal* 2 (1990) p. 10 FN 18.

²⁷ *Op. cit.* (cf. FN 1), pp. 137-144.

²⁸ Laborde, J. B. de, *Essai sur la musique* I (Paris 1780), p. 252.

²⁹ Pierre, C., *Histoire du Concert Spirituel 1725-1790* (Paris 1975), pp. 116, 129, 150, 255-305 *passim*.

3. The term „Lituus“

A Latin form was „Lituus“. Even if I. Kürzinger stated in 1763 that this term could mean either a trumpet or a horn,³⁰ the general meaning was a horn.

The term is first recorded in Bohemia, first in an inventory from 1706 at Osseg („Litui vulgo Waldhörner“),³¹ then in a print of 1714 from Prag, G.W. Jacob's collection of psalms, *Anathema gratiarum actionis perpetuae*. The term probably spread from Bohemia to Germany, where it was often used in the music prints of J.J. Lotter in Augsburg. For example, the fifth concerto in J.J. Schnell's collection of *VI. Concerta commode tractabilia*, written for the Prince-Bishop of Bamberg and printed by Lotter in 1731, contains parts for two horns or trumpets („inserto lituo vel tubâ, primo & secondo“).³² We meet with this Latin terminology the most often in Lotter's editions of works of J.V. Rathgeber; as with the Schnell concerto, the term is very often given as an alternative for the trumpet: „Tuba“, „Tuba vel Lituo“.³³

In Rathgeber's Op. 8, *Harmonia lugubris*, a collection of funeral masses printed in 1731, two „litui“ are combined with three trombones. This rare combination of instruments is found again in J.S. Bach's funeral motet, BWV 118, *Jesu Christ, mein Lebenslicht* (c. 1736-37).³⁴ Bach might have known Rathgeber's pieces, which were also funeral music, and then used the same instruments and terminology.

4. Pitches

Besides terminology, horn pitches have also been a matter of dispute. Should horn parts written in C, or even D or F, be performed in *basso* or *alto*? The supposition that the term „Corno da caccia“ meant a horn in high pitch has also been used as an argument. Thus Thurston Dart felt that the two horn parts in the First Brandenburg Concerto should be performed an octave higher

³⁰ Kürzinger, I., *Getreuer Unterricht...* Nebst einem alphabetischen Anhang... (Augsburg 1763), p. 84. Cf. also MacCracken, pp. 77f, who however only knows this one source and is therefore probably in error in wishing to have these „Lituus“ parts performed on trumpets.

³¹ Nettl, P., „Weltliche Musik des Stiftes Osseg“, *Archiv für Musikwissenschaft* 4 (1921/22) p. 357.

³² See Edward H. Tarr's CD, *The Princely Trumpet*, Christophorus CD 74559, recorded in 1989.

³³ See also Koch, H.O., *Sonderformen der Blasinstrumente in der deutschen Musik vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts* (Diss. Heidelberg 1980), pp. 149sqq.

³⁴ A cornettino is also used as a treble instrument. (In a later version from c. 1746-47, only horns and strings are used.)

than the usual pitch.³⁵ More in dispute are the two horn parts in Bach's cantata BWV 65. Hans Kunitz³⁶ and Marianne Helms, the editor of the work in the *Neue Bach-Ausgabe*,³⁷ feel that the two horn parts should be in C alto, both mentioning the terms „Corno da caccia“ and „Cor de chasse“, whereas Horace Fitzpatrick,³⁸ Thomas MacCracken,³⁹ and Alfons Vernooy⁴⁰ all feel that they should be in C basso. More recently, Ludwig Güttler⁴¹ and Werner Wolf⁴², advancing the hypothesis that the horn part in „Quoniam tu solus sanctus“ from Bach's B Minor Mass should be performed in D alto, have been emphatically contradicted by Peter Damm,⁴³ Edward H. Tarr,⁴⁴ and Herbert Heyde.⁴⁵

³⁵ Liner notes to a recording of the Brandenburg Concertos with Philomusica of London (L'Oiseau Lyre, late 1950's), which he repeated in his article „Bach's ,Fiauti d'echo“³⁶, *Music and Letters* 41 (1960), pp. 340 f. However, he apparently changed his mind, since he later had the trumpet part in the Second Brandenburg Concerto performed on a horn in „low“ F, after the designation „Tromba ô vero Corno da Caccia“ on a part copied from a set of parts in Leipzig during the 1750's by Chr. Penzel (Brandenburg Concertos. Academy of St. Martin-in-the-fields. N. Marriner, conductor. Philips 6700 045 [1971].

By studying some iconographical sources related to the Saxon court hunting corps, Herbert Heyde thinks that they used horns in high F (=trumpet pitch), and in the Royal orchestra too, at least until 1718; see „Blasinstrumente und Bläser der Dresdner Hofkapelle in der Zeit des Fux-Schülers Johann Dismas Zelenka (1710-1745)“, *Alta Musica* 9 (*Johann Joseph Fux und die barocke Bläsertradition. Kongressbericht Graz 1985*) (Tutzing 1987), pp. 52 ff. The sources are, however, too vague for such a conclusion.

³⁶ *Die Instrumentation*, Teil 6: Horn (Leipzig 1956), pp. 446f.

³⁷ I/5 (1975), pp. 3-46; *Kritischer Bericht* (1976).

³⁸ *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition* (London 1970), p. 77.

³⁹ *Op. cit.*, pp. 66f. (cf. FN 7).

⁴⁰ Editor of Bach's *Complete Horn Repertoire*, 3 vols. (Montreux, Musica Rara 1987), cf. Vol.I, p. 53.

⁴¹ „Zur Verwendung des Corno da Caccia in der Arie ,Quoniam tu solus' in der Messe h-moll von Johann Sebastian Bach“, *Bachwoche Ansbach '85: Offizieller Almanach* (Ansbach 1985), pp. 55-58.

⁴² „Corni da caccia mit neuer Technik“, *Brass Bulletin* 46 (1984) pp. 42-44.

⁴³ „Zur Ausführung des ,Corne da Caccia' im Quoniam der Missa h-moll von J.S. Bach“, *BJ* (1984) pp. 91-105.

⁴⁴ „Das gewundene Jagdinstrument von J.W. Haas im Trompetenmuseum Bad Säckingen“/ „The Coiled Hunting Instrument by J.W. Haas in the Bad Säckingen Trumpet Museum“, *Brass Bulletin* 54 (1986) pp. 8-22, especially 16-22.

⁴⁵ Oral communication in a discussion after a lecture of his at the Bad Säckingen Trumpet Museum on April 20, 1988 (communication from Edward H. Tarr). In the written report from the Fux Congress in 1985, p. 61 FN 20 (cf. FN 35), he is more diplomatic, saying that the emblematic and contrapuntal arguments advanced by Damm and Güttler for each of their two positions are lost in the spiritual vastness of Bach's music. In „Instrumentenkundliches über Horn und Trompete bei Johann Sebastian Bach“, in *Johann Sebastian Bachs historischer Ort* (Wiesbaden/Leipzig 1991) (*Bach-Studien* 19), 250-265, he states on p. 256 that the low execution would be the more appropriate („... so erscheint die tiefe Aufführung ... als die angemessenere und als die, die dem lokalen Klangideal am meisten entsprochen haben dürfte“).

One reason for Güttler's (and Wolf's) opinion is the presence of 18th-century horns in high D (or rather D-flat, modern pitch) in certain collections, and possessing a wide cylindrical mouthpipe so that they can be played with a trumpet mouthpiece, as well as their assumption that most early horn players doubled on horn and trumpet. (Concerning the support for this latter, see below.) Some cases in point are the following surviving instruments in high D:

- a pair of horns by Georg Friedrich Steinmetz (1668-1740), preserved in the Musikanstrumenten-Museum of Berlin (No. 4187 and 4188).⁴⁶
- a pair of horns with crooks for C by Friedrich Ehe (1669-1743), preserved in the Museum Carolino Augusteum of Salzburg (No. 24/1 and 24/2).⁴⁷
- a horn by Ernst Johann Conrad Haas (1723-1792), preserved in Historisches Museum Basel, Sammlung alter Musikanstrumente, formerly in the collection of Wilhelm Bernoulli (No. 1980.2118).⁴⁸

In order to find a satisfactory solution to these and similar controversies – if a solution is indeed to be found –, we will have to see what sort of evidence there is for horn pitches in art music. The main kinds of evidence are left to us in theoretical writings, and evidence found in the music itself.

5. Written evidence and music

The horn is first mentioned in C. Weigel's *Abbildung der Gemein-Nützlichen Haupt-Stände*, printed in Nuremberg in 1698. Unfortunately he does not say anything about the pitch or pitches in use at that time. He only reports on p. 233 that some horns have a diameter like a rather large plate („ziemliche Schüssel“), while others are coiled twice, three times, or even four times.

The first writer to state something about pitch is Mattheson 1713. In his opinion the most useful are those in F *Cammerton*. He also mentions that there are horns in G *Chorton* (= A *Cammerton*), but he does not say anything about lower pitches than F and above all, nothing about horns in high C or even D *Cammerton* (thus trumpet pitch).⁴⁹

⁴⁶ Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz. Musikanstrumenten-Museum Berlin. Krickeberg, D., and Rauch, W., *Katalog der Blechblasinstrumente* (Berlin 1976), pp. 102f.

⁴⁷ Birsak, K., „Die Blechblasinstrumente im Salzburger Museum Carolino Augusteum“, *Salzburger Museum Carolino Augusteum. Jahresschrift*, Band 22 (1976) p. 21.

⁴⁸ Gutmann, V., *Mit Pauken und Trompeten. Ausstellung ausgewählter Instrumente aus der Sammlung historischer Blechblasinstrumente und Trommeln von Pfarrer Dr. H. C. Wilhelm Bernoulli (1904-1980). 5. Juni 1982 – 5. Dezember 1982 auf der Westempore der Barfüsserkirche*. (Basel 1982), pp. 33f, 37.

⁴⁹ Mattheson, *Das neu eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713), p. 267.

J. F. B. C. Majer mentions that „nowadays“, that is, about 1730, there are horns in C, an octave lower than trumpets.⁵⁰ Such instruments apparently existed well before 1730, since H. H. Franck in Hildburghausen made a parforce-horn in B-flat basso already in 1716.⁵¹

As far as the music is concerned, it appears as if in Saxony there were two main pitches, A being the highest, notwithstanding the above-mentioned hunting instruments in still higher keys.

F.W. Zachow (d. 1712), one of the very first composers to write for the horn, wrote for instruments in D, F, and A.⁵² In the cantatas *Lobe den Herrn, mein Seel* and *Es wird eine Rute aufgehen*, the horns, labeled „Corne de Chasse“, are in A *Chorton* (as are strings, continuo, and voices), while the woodwinds are notated a minor third higher, in C low *Cammerton*. This practice also concerns *Nun aber gibst du, Gott, einen gnädigen Regen*, where the oboe in a later copy has been transposed down to A.⁵³ The horns in *Dies ist der Tag* are designated „Corne de Chasse magg“ (1&2). They are in D *Chorton* while the woodwinds are in F low *Cammerton*. In another setting of *Nun aber gibst du Gott, einen gnädigen Regen*,⁵⁴ the horns are designated „Corno grosso“ (1&2) and are in F. In this set of parts from Grimma (for the first performance there in 1719), all the parts are in low *Cammerton* (thus in F) while the continuo is in D. The horns in F low *Cammerton* are equal to those in D *Chorton*. The „Corne de Chasse“ (1&2) in *Meine Seele erhebt den Herren* are also in F *Cammerton*, as are the other parts including the continuo (preserved as a score, however, there being no separate parts, of which that for the continuo would have been transposed).

Horns in A, called „Waldhörner“, appear in G. Vogel's cantata *Nun aber gibst du, Gott, einen gnädigen Regen* performed in Grimma in 1704 and 1721.⁵⁵ In this work, there is also a part for „Bassone“ in C, apparently a later addition. This work was therefore composed in 1704 or probably somewhat earlier, since the works performed at Grimma generally reached that town one or more years after they were composed. The first performance would also have been in *Chorton*. (The older part for „Fagotto“ is in A.)

⁵⁰ Majer, J.F.B.C., *Museum Musicum ... das ist Neu-eröffneter Music-Saal* (Schwäbisch Hall 1732), p. 41.

⁵¹ Meer, J.H. van der, *Verzeichnis der europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Band I. Hörner und Trompeten, Membranophone, Idiophone* (Wilhelmshaven 1979), p. 54 (Sign. W. 3013).

⁵² *Denkmäler deutscher Tonkunst*, vol. 21/22 (Leipzig 1905).

⁵³ This is apparent from the fact that the second oboe reaches a b, which was unplayable, and the fact that the first oboe does not reach higher than a''. The transposed parts otherwise reach c''. This was not Zachow's last cantata; the indication „1712. 17. Juny“ refers to the date when the copy was made. The date of performance was most probably May 15, 1712. See Thomas, G., *Friedrich Wilhelm Zachow* (Regensburg 1966), p. 156.

⁵⁴ Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Musikabteilung, Mus. 2150-E-504.

⁵⁵ Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Musikabteilung, Mus. 1919-E-500.

Horns in A („Corni da Caccia“) are also prescribed in J.C.F. Fischer's *Litaniae Lauretaniae*, printed in 1711. In two other pieces in the collection, two Clarini in C are prescribed. The pitch at this early period (and without woodwind) is most probably *Chorton*.

In G. W. Jacob's *Anathema gratiarum*, printed in Prague in 1714 (cf. above), the horn pitches are E flat, G, A and B flat, probably *Chorton*.

Turning now to Leipzig, two „Corni“ in A are prescribed in J. Kuhnau's cantata *Welt à Dieu ich bin dein Müde*.⁵⁶ The continuo is written in G, voices and strings in A, while „Obboe 1&2“ and „Flauto“ are in B flat – thus low *Cammerton*. The horn parts are of course transposed. In the autograph score of Kuhnau's cantata *Nicht nur allein am frohen Morgen*,⁵⁷ dated Dec. 1718 (in Fer. 2. Nativ. Domini), the continuo and voices are in A while strings and woodwinds are in C.⁵⁸ In the first movement (chorus), „Corni“ are noted at bar 52 and before the 4 last bars of the chorale with which the movement concludes. The parts show that some movements have been expanded by several bars. There are no separate parts for „Corni“, but there are two for „Clarino 1&2“, which were written by J. A. Kuhnau (previously „Hauptkopist A“ in A. Dürr's investigation). Kuhnau's intention must first have been to use horns (with timpani), but then he changed his mind and had the parts performed on trumpets. Two horns in F are prescribed in *Wie schön leuchtet der Morgenstern* preserved in a score copy. The horns are designated „2 Corni grande“.⁵⁹ As in Zachow's compositions, pitches lower than A were designated „grosso“ etc..

Horns in D, F, G and A *Cammerton* are met with in J.D. Zelenka's compositions, and from about 1726/28 J. W. Rathgeber prescribed horns in C, D, E-flat, F, G, A and B-flat (*Cammerton*).⁶⁰

⁵⁶ Leipzig, Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sign. III. 2. 125.

⁵⁷ Leipzig, Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sign. III. 2. 121.

⁵⁸ At the beginning of the first movement a double key signature appears: G2-clef/c3-clef for strings and horns; the last could therefore be regarded as being in A *Chorton* or high C low *Cammerton*.

⁵⁹ *Denkmäler deutscher Tonkunst*, vol. 58/59 (Leipzig 1918). In Kremsmünster in 1710, two horns in A were lengthened to be pitched in F while two „grosse Jägerhorn“ were cut to fit the pitch of the organ. See Kellner, A., *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster* (Kassel & Basel 1956), p. 308. Were the latter horns in a pitch lower than F? The horns with four crooks each in Leichamschneider's account from 1703, however, were also called „1 paar grosse neue Jägerhorn“. They should have been higher than F, with crooks for, say, F, G, A, and B-flat. Or did this horn, too, have pitches lower than F?

⁶⁰ That he writes for both voices and instruments in *Cammerton* in his church music is evident from the part for oboe in no. 5 of *Sacra anaphonesis* (op. 5, printed in 1726), which is not transposed a tone higher.

6. J. S. Bach's Leipzig horn parts and their background

The majority of J. S. Bach's horn parts are written for horn in F and G, a few in C, D, and A, and one in B-flat (the *Litui* in BWV 118). Three horns in B-flat also occur in BWV 143, but the work's authenticity has been questioned by Alfred Dürr (cf. FN 8).

Bach has also written a large number of parts for a single horn, in most cases doubling the soprano part in the chorales and notated at concert pitch, often with a number of sharps or flats in the key signature (a procedure of his which we are otherwise familiar in his trumpet parts in several chorales). C. S. Terry (*Bach's Orchestra*, 1932) regarded them as having been written for a slide horn („corno da tirarsi“), some have thought that „corno“ is an abbreviation for „cornetto“ and that such movements should thus be performed on a cornett, and still others felt that they could be and indeed were performed on natural horn if they are transposed. These controversial parts in concert notation do not form the object of this study, as they need a special analysis,⁶¹ but rather those which were unequivocally written for natural horn. Some parts have both transposed and untransposed parts for horn.

In order to show the reader which pitches Bach used and how often, I herewith present the following chronology (reperformances of works are generally not quoted):

Weimar

1713 or 1712 ⁶²	BWV 208	2 horns in F
1713 c.	BWV 1046a	2 horns in F

Cöthen

1717c.	BWV 1046	2 horns in F
--------	----------	--------------

In Weimar and in Cöthen, then, Bach wrote only for horns in F.

Leipzig

1723 (18. 07.)	BWV 136	1 horn in A ⁶³
1723 (26. 12.)	BWV 40	2 horns in F ⁶⁴
1724 (06. 01.)	BWV 65	2 horns in C

⁶¹ I have dealt with these problems on pp. 46-52 in my dissertation (cf. FN 14) and am prepared to agree with Terry that a slide instrument was used in most cases.

⁶² Kobayashi, Y., *Report at the colloquium on the early works of Bach* (University of Rostock, September 1990, publication in prep.), referred to in: Zehnder, J.-C., „Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach“, *Bach-Jahrbuch* 77 (1991) p. 94, FN 174. (Communication from Edward H. Tarr.)

⁶³ The first number is transposed, but the last, a chorale, is untransposed and a doubling of the soprano.

⁶⁴ The numbers 1 and 7 are transposed while 3, 6, and 8 (chorales) are written at concert pitch, the first horn doubling the soprano.

1724 (02. 02.)	BWV 83	2 horns in F ⁶⁵
1724 (16. 04.)	BWV 67	1 horn in A ⁶⁶
1724 (25. 12.)	BWV 91	2 horns in G
1725 (25. 03.)	BWV 1	2 horns in F
1725 (10. 05.)	BWV 128	2 horns in G (Tromba in D in number 3)
1725 (03. 08.)	BWV 205	2 horns in D (+ 3 trumpets in D)
1725 (31. 10.)	BWV 79	2 horns in G
1726 (01. 01.)	BWV 16	1 horn in C (cf. also above, p. 4)
1726 (21. 07)	BWV 88	2 horns in G
1726 (28. 07.)	JLB 7	2 horns in F ⁶⁷
1726 (24. 11.)	BWV 52	2 horns in F (No. 1 from BWV 1046:1)
1729 (06. 06.)	BWV 174	2 horns in F
1729 c.	BWV 250-252	2 horns in G
1731 (08. 04.)	BWV 112	2 horns in G
1733 (27. 07.)	BWV 232 ⁱ	1 horn in D
date of dedication)		
1733 (05. 09.)	BWV 213	2 horns in F (No. 1 used again in BWV 248 ^{iv} :1)
1735 (01. 01.)	BWV 248 ^{iv}	2 horns in F
1735 (30. 01.)	BWV 14	1 horn in F (cf. also above, p. 4)
1732/1735	BWV 100	2 horns in G
1736/1737	BWV 118	2 horns in B-flat
1737/1739	BWV 233	2 horns in F
1742 (30. 08.)	BWV 212	1 horn in D and G
1748 (Aug.)/	BWV 195	2 horns in G ⁶⁸
1749 (Oct.)		

⁶⁵ The first number has transposed parts while number 6 (chorale) has an untransposed part in the first horn, doubling the soprano.

⁶⁶ The horn part written by J. A. Kuhnau is marked „Corno da Tirarsi“, „da Tirarsi“ having been added by Bach. In the first number the part is transposed, but contains notes outside the harmonic series in some bars. Numbers 4 and 7 (chorale) are untransposed and double the soprano. In the score Bach began to write a transposed horn part in number 6 (aria, bass and chorus), but interrupted his work on the part, crossing it out and writing „Corno tacet“. Moreover, in the score Bach wrote „Corno“ only at the beginning of the first number, without the suffix „da Tirarsi“.

⁶⁷ On the cover of this cantata by Johann Ludwig Bach, a copyist has written „2 Clarini piccoli o Corni di Silva“. The parts are, however, designated „Corno 1^{us}“ and „Corno 2^{do}“. In a score, written about 1743/1746, J. S. Bach has written „2 Corni“. The performance in Leipzig was thus with horns. The horns as alternatives were apparently suggested by J. L. Bach in Meiningen, as F trumpets were not always available (or did he even give his musicians in Meiningen a choice if they were not familiar enough with the F trumpet?). (J. S. Bach had borrowed the parts from Meiningen and copied them in Leipzig.)

⁶⁸ This cantata – which otherwise features 3 trumpets in D – might have been composed as early as 1727/1731, but for the performance in 1748/1749 Bach added a chorale with 2 horns. During this period he also compiled the B minor Mass, BWV 232, with the aria „Quoniam“ (no. 10) in the Gloria for a horn in D.

7. Summary: Leipzig

As stated at the beginning of this section, Bach's natural horn parts were generally written for horn in F or G. Bach's premier brass-player, Gottfried Reiche, who died on the 6th of October 1734, left a horn among other instruments.⁶⁹ On the basis of the frequency of the various pitches used by Bach, this instrument may well have been in G, with a crook for F. The second horn-player will also have owned a horn in the same pitch. Now we will occupy ourselves with the exceptions.

BWV 65 and BWV 16 in high or low C? Horns in high and low D

Were the horn parts in BWV 65 (and the single one in BWV 16, from 01.01.1726) written for instruments in high C? Did they have horns in this pitch in Leipzig too? Let us examine the situation in that city under Zachow and Kuhnau.

Zachow's horns in *A Chorton* are equivalent to B-flat *Cammerton* and C *tief Cammerton*. If the works in Jacob's collection mentioned above are in *Chorton*, then the B-flat horns are equivalent to C *Cammerton*.

The horns Kuhnau first intended in his cantata *Welt à Dieu* were in C *tief Cammerton* or *A Chorton*. As Kuhnau decided to write in that key, they will have had horns of that pitch in Leipzig. It is reasonable to think that they had an older pair of horns in *A Chorton* in Leipzig – the *Stadtpfeifer* did not own all the instruments themselves.⁷⁰ Very few works by Kuhnau have been preserved, so we do not know if F and A were the only pitches he used. In any case, his A horns were not high enough to fit „C alto“ in *Cammerton*, if Bach intended this pitch at all, but Bach may have borrowed instruments in this pitch.

When Johann Wilhelm of Eisenach, on a tour to various places, visited Jena in 1718, the cantatas *Ihr Herrn vergnügen Seelen ex B. mit Waldhörnern und Hautbois* and *Nun danket alle Gott ex C mit Trompeten* among other things were performed in his honour.⁷¹ The question is here if the cantatas were in *Chorton* with oboes in C in the first work or if they were in *Cammerton*. In the first case the horns would have been in C *Cammerton/B-flat Chorton*.

⁶⁹ Schering, A., „Die Leipziger Rathsmusik von 1650 bis 1775“, *Archiv für Musikwissenschaft* 3 (1921) p. 34.

⁷⁰ According to an inventory from July 3, 1789 upon the occasion of Hiller's succeeding Doles as *Cantor*, the churches of St.Thomas and St.Nicolai jointly owned „2 Hörner in B“ (as well as two more in G with 3 crooks each, two slide trumpets and three trombones). See Heyde, *op. cit.* (FN 45), p. 251. However, in earlier times (Kuhnau and Bach), the churches did not own such instruments; the players were expected to provide them themselves (Heyde, *op. cit.*, 250-251).

⁷¹ Jung, H.R., *Georg Philipp Telemann als Eisenacher Kapellmeister* (Diss. Halle 1975), vol.I, p. 89.

Both alternatives show, however, that C major either in *Chorton* or *Cammerton* was preferred for trumpets and the lower key for horns.

On the other hand, A. Lotti wrote for two horns in C in *Teofane* for Dresden in 1719.⁷² The first horn reaches e''' several times. If this was in C *alto* his horn parts were higher than those he wrote for the trumpet, which is quite unlikely.

Even if Mattheson did not mention the pitch of C *alto*, it apparently was used, albeit in a limited way, during the first years of the 18th century. There are four earlier, less equivocal examples with high C and even D horns. First R. Keiser had already written for C horn in his *Octavia*, performed in Hamburg in 1705.⁷³ This instrument will have been in C *alto*, since we have no certain evidence that the low C horn was already in use then.⁷⁴

Second, horns in high pitch were used in a collection of cantatas by C.L. Boxberg which must have been composed in 1703/04.⁷⁵ A horn occurs in three cantatas, 1) *Daran erkennen wir*, 2) *Lasst hinzutreten*, and 3) *Drei sind dir die Zeugen im Himmel*, all with the setting of soprano, oboe, horn, bassoon, and continuo.⁷⁶ In all three cantatas, the voice and continuo are in *Chorton* while the woodwinds are in *Cammerton*: 1) in E-flat/F with „gross Waldthorn“ transposed in C, and in 2) and 3) in B-flat/C with the „Waldthorn“ in C. In another work of Boxberg's, *Fürchtet Gott und ehret den König*, the setting is for soprano, oboe, „Clarino“, bassoon, and continuo. Here the woodwinds are in D, while the other parts are in C.⁷⁷ Thus, Boxberg used the trumpet in the pitch of C *Chorton* (= D *Cammerton*) and the horn in the lower pitches of E-flat and B-flat *Chorton* (or F and C *Cammerton*). As the horn in E-flat/F was called „gross Waldthorn“, the one in B-flat/C must have been in „alto“. As in the above-mentioned cantata by G. Vogel, the term „Waldthorn“ attests to the fact that the „foreign“ terms „Corno da caccia“ and „Cor de chasse“ were not yet in general use or known everywhere.

⁷² Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Musikabteilung, Mus. 2159-F-7 (Act III:1). The appearance of this pitch raises the question as to whether Leichamschneider's horn with six crooks already had crooks for low C, or if this lowest pitch was obtained by using another horn in low C. Conceivably, a horn when equipped with this low (and sixth) crook was so clumsy to hold that it was only very seldom used. This is further evident from a note at the foot of the first page of the aria in question: „Un tuon più Alto“. (The horns in the sinfonia are in D. Should the entire aria be transposed a whole tone to fit the horns better? Or is it a later addition?)

⁷³ Georg Friedrich Händels Werke. Supplemente, vol. 6 (Leipzig 1902).

⁷⁴ In 1699 a coppersmith repaired among other things two „C-Hörner“ for the monastery of Kremsmünster. He also made two pair of „Grumbogen“, but it is not clear if they really belonged to the horns (Kremsmünster, Regenterei, KRB 373). At this early date the horns would have been in high C. It is in any case interesting to see that the horn was already used in Kremsmünster at this time.

⁷⁵ Cf. Sorensen, S., „Über einen Kantatenjahrgang des Görlitzer Komponisten Chr. Ludw. Boxberg“, *Natalicia musicologica* Knud Jeppesen (Copenhagen 1962), p. 242.

⁷⁶ Lund, Universitetsbiblioteket, Handskriftsavdelningen, Saml. Wenster, Litt. M 3, 4, and 11

⁷⁷ Lund, Universitetsbiblioteket, Handskriftsavdelningen, Saml. Wenster, Litt. M 33..

Third, F. G. Klingenberg of Stettin frequently used a pair of horns in his *Hochzeitsarien* (wedding arias), beginning in 1704. The most frequently used pitch up to 1711 was B-flat. In the first of these works he used the pitch of C; this must have been high C, otherwise the horns in B-flat would have been in B-flat *basso*, which is preposterous. Later, in 1714, 1715, and 1717, he used the pitch of C again: these horns will have been his old ones in high C, pitched in *Cammerton*, since they were employed together with oboes (not transposed). In 1716 he wrote for the first time for the horn in F, a pitch which soon became the standard one. M. Rohde, working in the same town, also employed these pitches. A third composer G. Klingenberg, beginning in 1722, always wrote for horns in D and F. This may give a hint as to how lower pitches gradually came into use. Why did F. G. Klingenberg and M. Rohde so often use the higher-pitched horns and not trumpets? The reason can only be that trumpets were not permitted in civic weddings.⁷⁸

Fourth, a pair of horns in D and notated in trumpet pitch (d', f'-sharp, a', d''-a'') occur in J. H. Wilderer's *La Monarchia stabilita* from 1703 (Düsseldorf).⁷⁹ The fact that horn parts were notated at trumpet pitch does not mean that these instruments had the same pitch as trumpets, rather than an octave lower.⁸⁰ Nevertheless, it is doubtful if low D horns were intended at this early date; even though Weigel mentioned horns coiled four times (or at least three and a half), no evidence for horns pitched in low D *Cammerton* at this early date has yet come to light.

It is true that horns in high D besides the five mentioned above do exist in some collections, a small group of them even accepting a trumpet mouthpiece rather than one for horn, but they were most probably intended for use in the hunt. Several of them have loops or rings through which a cord can be threaded, so that the instrument can be hung round the player's neck, a

⁷⁸ Cf. Freytag, W., *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert* (Greifswald 1936), Anhang.

⁷⁹ Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Cod. 17 903 (Act III:6).

⁸⁰ Several Italian composers beginning with A. Scarlatti wrote their horn parts an octave above the sound, apparently to avoid ledger lines. So did A. Vivaldi, but only in his last works with horns with transposed parts. In Germany G. Ph. Telemann wrote his horn parts at trumpet pitch, e.g. in the score of his cantata *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten* [Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Musiksammlung, Ms. Ff. Mus. 1474] he writes a single „Corno da Caccia“ to a'' (in the aria „Mache der Seelen gebrechliche Hütte“). (In the part it is transposed to C.) His contemporary trumpet parts do not go higher than concert d'', most often not higher than a'' and b''. The high notation of horn parts by some composers is therefore no evidence that they should be played *alto* or at trumpet pitch.

contrivance which is not necessary for orchestral use.⁸¹ Otherwise, we have no evidence that horns in high D were ever used in art music.

As mentioned above, in 1718 a pair of horns made by Leichamschneider was brought from Vienna to Dresden, each with six crooks,⁸² but we have no information as to the pitch of the crooks. E. L. Gerber mentions a pair of *Inventionshörner* by J. Werner in Dresden, made in 1755 and with crooks from B-flat basso to B-flat alto.⁸³ Why did he not supply a crook for C *alto* if this had been used in Dresden previously? (It could perhaps have been played in high C by using a shank or tuning bit.)

The first author who really mentioned the C *alto* was V. Roeser in his *Essai d'instruction a l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor*, printed in Paris in 1764. Obviously, the pitch of C *alto* did not first come in use only towards 1760. It had a certain use during the first and, to a lesser degree, during the second decade of 18th century. Then it is apparently only met with in isolated cases (if at all), but it enjoyed a certain restricted use after the middle of the 18th century, now as the highest pitch of the orchestral horn (achieved either with a shank or a crook) and with a wider bell than the horns from the beginning of the century. The only composer who seems to have used it several times is J. Haydn, who often used it instead of trumpets (since he had to recruit them to Esterhaza).⁸⁴ The F horn seems to have been used for the first time in C. Badia's *Diana*, performed in Vienna in 1700.

The question raised above, as to whether Bach used horns in high or low C in BWV 65, is difficult to answer. As we have seen, we cannot be sure that his musicians had access to instruments pitched so high. The horn parts do not have the pronounced heroic character which would be suitable for a high horn, such as the part in BWV 16. Concerning BWV 65 it could be said that high horns are the only possible instruments to cover the very considerable

⁸¹ In 1737 it was noticed in Leipzig that „acht Regimentspfeifer hatten zum Schmaus auf ...; kleinen Waldhörnern geblasen“ (Schering, A., „Die Leipziger Rathsmusik“, *Archiv für Musikwissenschaft* 3 (1931) p. 49). Were these instruments used by the *Hautboisten* pitched in high C, as they were not permitted to use the trumpet? (The *Stadtpfeifer* had this right when playing in the church and at academic festivities or when a royal personage visited Leipzig or members of the council of Leipzig.) Or were the horns in a lower pitch but more frequently and tightly coiled?

⁸² Fürstenau, M., *Zur Geschichte der Musik und des Thaters am Hofe zu Dresden*, vol. 2 (Dresden 1862), p. 58.

⁸³ Gerber, E.L., *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, vol.2 (Leipzig 1792), col. 549.

⁸⁴ On the use of the high C horn at Esterhaza see Bryan, P., „The Horn in the Works by Mozart and Haydn: Some Observations and Comparisons“, *The Haydn Yearbook* 9 (1975) pp. 222sqq.; and Gerlach, S., „Haydns Orchesterpartituren. Fragen zur Realisierung des Textes“, *Haydn-Studien* 5,3 (1984) pp. 180sqq.

space between the Oboi da caccia and the very high-lying recorders. The range is also not particularly high for Bach, with only two b''s and one c''' in the first part (no. 6, 46-51), a fact which might also point to the use of a horn in C alto. On the other hand, the listener's tonal impression of the higher harmonics of the lower-pitched horn is higher than the pitch actually played.

This consideration also applies to BWV 16 (no. 3), first performed on January 1, 1726; but here a higher-pitched instrument would do the part more justice. In such a case, however, we must ask why Bach did not then write for a trumpet, since this instrument would have been more suitable: note the text, „Lasst uns jauchzen, lasst uns freuen“.⁸⁵ Could it be that Bach forgot to write „Tromba“ in the part at the beginning of this movement? Such an omission would not be unusual for him.

Horns in low D were apparently accessible in Leipzig during the first years of Bach's activity there, and it should have been possible to supply them with crooks for C basso. Horns in C basso probably existed by this time (note the parforce horn in B-flat at modern pitch = A *Chorton*, B *Cammerton* from 1716); the horns in Dresden could apparently be crooked in low C at this time. A horn in high C, however improbable, cannot be completely excluded from either BWV 65 or 16, although we have seen that a trumpet would better suit the part and the text of the latter work.

⁸⁵ When Bach wrote the horn part for BWV 16 he only had to copy the soprano part for 1 (chorus) and 6 (Chorale) from the score; but the part written for a natural instrument, the aria and chorus (no. 3), was added after the score had been written. It would be very strange if Bach had intended this part for a trumpet and forgot to write „Tromba“ at the head of this movement. (Note this „negligence“ in BWV 14.) The question must also be put why Bach used horns in D only when he apparently wrote for other players than the *Stadtpfeifer* (in BWV 205 and 232, whereas BWV 212 was not composed until 1742). Did the *Stadtpfeifer* not have such horns or was it not always possible to borrow them? (In BWV 205 there must have been additional players too.) Could there, however, have been a pair of horns in high C which Bach used in BWV 65 to obtain a softer sound than the trumpets could have produced, he using one of them again later in BWV 16? The hornist J. Kölbel has written a trio for clarinet, horn and bass in D. The gap between the clarinet, frequently reaching e''', f''' and g''' (sounding a'''), and the horn, often reaching d''' and e''' (sounding f-sharp'''), is thus very pronounced. But there is no reason to believe that the horn part was intended to be played in „D alto“, a quite impossible pitch for a hornist. (The MS is preserved in Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Musikabteilung, Mus. 1181.)

Trumpet and horn as alternatives; Bach's „Quoniam“ aria

The alternative designation „Tromba o Corno“, which is to be found in some scores,⁸⁶ has no significance as to pitch; it does not mean that the horn had the same pitch as the trumpet. Similarly, „Corno da caccia“ did not necessarily mean an instrument in high pitch. We thus have no reason to believe that the horn part in the aria „Quoniam“ from the B Minor Mass was written for a horn in high D. This aria with its unusual, low instrumentation consisting of bass singer, horn, two bassoons, and continuo appears for the first time in the dedication copy of the *Missa* which Bach made on July 27, 1733 for the new Elector of Saxony, Friedrich August II, although the editors of *Bach Compendium* do not rule out the movement's possibly being derived from an earlier work now lost.⁸⁷ At any rate, we know that horns crooked or pitched in low D were in common use by this date. A horn in D alto would not fit the other low instruments or the bass voice as well as one in D basso.⁸⁸

Pitches: Conclusion

To sum up, then: as far as the pitches of the horn in art music are concerned, high C in *Cammerton*, as well as the pitches B-flat, A, and F – in both *Chorton* and *Cammerton* –, were used already during the first years of the 18th century. *Cammerton* F probably originated in Vienna just before 1700. *Cammerton* (low) D apparently came in during the 1710's on the Viennese orchestral horn. Although the situation is relatively clear, we must still exercise caution when trying to assign a given work to a given horn pitch, high or low.

That caution is in order can be seen from the fact that W.A. Mozart combined two horns in E-flat with two in high E-flat in his symphony KV 123 from 1772. Mozart only wrote for the latter instrument up to d'' (concert f''), as might be expected.⁸⁹ The pitch of E-flat alto is otherwise completely unknown in art music.

⁸⁶ E.g. in G. Ph. Telemann's cantata *Nun komm der Heiden Heiland* [Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Musiksammlung, Ms. Ff. Mus. 1285] with „Clarino piccolo o Corno“ 1 and 2; or J. L. Bach's cantata JLB 7, cf. FN 67. The F trumpet was not always available.

Some symphonies by G. Chr. Wagenseil have trumpets and timpani, when used as introductions to operas, but horns instead of trumpets (without timpani) when used in chamber music. Cf. *DTÖ*, Vol. 31 (Vienna 1908), XIX.

⁸⁷ Hans-Joachim Schulze and Christoph Wolff, *Bach Compendium*, Vokalwerke, Teil IV (Leipzig 1989), S. 1187.

⁸⁸ See FN 40 - 45 above.

⁸⁹ *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, vol. IV/11:3 (Kassel & Basel 1956).

J. S. Bach's horn parts do not go higher than the 18th partial, or written d''', regardless of the key in which the instruments were pitched. The performance of his horn parts is often regarded as strenuous, because of the composer's occasional disregard for rests.

As we shall see below, other composers, contemporary and later, exceeded the technical limits set by Bach, by requiring their horn players to ascend more or less with regularity as high as the 20th, 22nd, and 24th partial, or e''', f''', and g'''' – generally on the lower pitches of D, E-flat, E, but also to a lesser degree on F (and G). The „world-record“ height for horn notes in classical music is even a'''' (on a horn in C) and a concert c''', written f''' and g''' on the pitches G and F respectively, as we shall see below.

8. *Trumpeter – hornists*

The high horn parts in works by J. S. Bach and his contemporaries have led to problems for modern hornists. The ability of hornists to play in the extreme high range during the first half of the 18th century has been explained by some scholars (and hornists), e.g. R. Morley-Pegge⁹⁰ and H. Fitzpatrick⁹¹, that the players doubled on the horn and trumpet. Fitzpatrick has also found some horn mouthpieces with rims as broad as on trumpet mouthpieces, as well as evidence that some players had a reputation on both instruments.

Doubling on horn and trumpet is true for a certain group of players, but not for all of those mastering the high range. Nor is it true that these parts disappeared toward the middle of the 18th century. This group is, of course, the *Stadtpfeifer*.

The *Stadtpfeifer* were among the very first to play the horn. Several of them had training on the trumpet, on which they had a moderate or in some cases great skill. Already in 1698 (31st May) C. S. Scheinhardt and his musicians played at the banquet for Tsar Peter in Leipzig, and among other instruments they played „Waldhörner und Trompeten“.⁹² This group was later called *Neukirchenmusiker* and became a third independent group, next to the *Stadtpfeifer* and *Kunstgeiger*. It is therefore very likely that the *Stadtpfeifer* in Leipzig also played the horn before 1700.

⁹⁰ *The French Horn*, 1960.

⁹¹ *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition 1680 - 1830*. K. Birsak was apparently strongly influenced by Fitzpatrick and stated that the horns in high D, with crooks for C and made by F. Ehe, were used by trumpeters who doubled on horn. („Die Jagdhörner“ im Salzburger Museum Carolino Augusteum“, *Museum Carolino Augusteum. Jahresschrift*, Vol. 22, (1976), p. 91.)

⁹² Schering, A., „Die Leipziger Rathsmusik“, *AfMw* 3 (1921), p. 47.

G. Reiche's skill on the trumpet and apparently on the horn too is well-known. Another *Stadtpfeifer* and early horn player was M. Amende (born in Prussia), a *Rathsmusiker* in Danzig, who excelled on the trumpet and horn. He died already in 1709.⁹³ J. J. Quantz tells us that when he began his education in Merseburg in 1708 he had first to play the violin, then the oboe and the trumpet, later *Waldhorn* and other instruments.⁹⁴ For the *Stadtpfeiferprobe* in Zeitz in 1743, J. G. Görner (in Leipzig) wrote a movement each for „Trompete“, „Alt Posaune“, „Zink oder Cornetto“, two movements each for „Violine“ and „Hautb. oblig“ and finally a movement for the „Waldhorn auss F“.⁹⁵ The horn thus almost immediately became one of the instruments which the *Stadtpfeifer* had to play. For players thus trained on the trumpet it was not difficult to play the high parts written by Zachow (especially those in A) and by J. S. Bach (especially those in F and G).

The horn was very soon introduced in the *Hautboistenbande* too. Mattheson's composition from about 1706 has been mentioned above. In 1708 it was reported from Zerbst that the „Hautbois warten mit den Waldhörnern auf“.⁹⁶ Horns were also used in the *Jagdbande* or *Jagdhautboisten* about the same time (e.g. in Berlin and Weissenfels).⁹⁷

In an instruction from 1714 concerning how *Trompetenscholaren* should behave, it is stressed that they shall not dare to be together with *Kunstpfeifer oder Waldhornisten*, much less teach them the military signals.⁹⁸ The hornists are here mentioned as a separate group of musicians. They may have come from the *Stadtpfeifer* or could also have been educated in the *Hautboistenbande*. Of course they may also have been from the *Jagdmusik*. In any case they did not have training as field and court trumpeters, otherwise the military signals would not have been unknown to them.

H. Fitzpatrick mentions a group of hornists active in Bohemia and Austria who doubled on the trumpet and horn.⁹⁹ But these musicians were active

⁹³ Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte...* (Hamburg 1740; Neudruck Berlin 1910).

⁹⁴ Marpurg, F.W., *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 1 (1754), pp. 199ssq.

⁹⁵ Werner, A., *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz* (Bückeburg & Leipzig 1922), p. 47sq.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 90. Already in 1704 G. Pepusch and seven other *Hautboisten* from Berlin visited London and played „Hautbois, Flutes and Hunting Horns“. (In another concert advertisement the latter were referred to as „German Horns“.) Dart, T., „Bach's ,Fiauti d'echo“, *Music and Letters* 41 (1960) p. 339.

⁹⁷ Sachs, C., *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof* (Berlin 1910), p. 128; Werner, A., *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz*, pp. 98ssq.

⁹⁸ *Abhandlung, von den Trompeten, und ihren besonderen Rechten, in Ansehung der Erlernung ihrer Kunst. (Der Prüfenden Gesellschaft zu Halle herausgegebene Schriften. vol. 2)* (Halle 1743), p. 337). Facsimile in Altenburg, D., *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800)*, vol. 2 (Regensburg 1973), p. 198.

⁹⁹ Fitzpatrick, H., *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition* (London 1970), p. 157: „only in terms of the reciprocal horn-and-trumpet technique are the clarino (!!) horn parts of this era (1700-1760) to be explained“.

during the second part of the 18th century, when the orchestral trumpet parts, except in solo concertos, seldom reached above the 12th harmonic. There are no reports that they played solo concertos as well (although some of them might have done so). Doubling on trumpet and horn continued well into the 19th century in Bohemia and especially Prague. The great Bohemian horn virtuoso J. Matiegka (1728-1804) taught both horn and trumpet. He taught the later horn virtuoso W. Zaluzan (b. 1767) on both instruments. Matiegka had studied with H. Smeykal, who was known as one of the foremost trombonists.¹⁰⁰

Practically all the hornists in the more important Austrian and German orchestras came from Bohemia. They may have got their training on the trumpet too, but in the court orchestras they had only to play the horn and had nothing to do with the trumpet corps. These hornists then taught pupils on the horn; and later horn tutors like those of H. Domnich (1808) and J. Fröhlich (1811, 1829) treat the development of the high range, but they do not claim that training on the trumpet is a condition for mastering the high range.

9. True horn virtuosos and their conquest of the altissimo register

The large number of works written for the altissimo register of the horn in the second half of the 18th century, then, was performed by specialists on that instrument. Many courts had at least one horn virtuoso, and many well-known court composers wrote spectacular music for these gentlemen.

Below we will discuss these works in order. Some of the composers were Zelenka, Neruda, J. Stamitz, Pokorny, Veichtner, Sperger, Mozart and Haydn, Reicha, Koch, and Schumann. The virtuosos, performing in a register generally no longer utilized today, were J. A. Schindler, Johann Georg Knechtel, J. Ziwini, J. Türrschmiedt, J. A. Rudolf, Carl Franz, and E. Pohle.

¹⁰⁰ Dlabacz, G. J., *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* (Prague 1815), vol. 2, col. 277sq.; vol. 3, col. 430 resp. 123sq.

C.M. von Weber reported that when he was in Prague (1813-1816), the trumpeters at the *Ständetheater* were A. Wanierzowsky and F. Weiss. (The latter was stated by Dlabacz, *op. cit.*, vol. 3, col. 344, to be a very good *Klarinist*.) Weber continued: „Wenn die Besetzung Posaunen erheischt, so werden andere Trompeter bestellt und Herr Hlava spielt dann die Altposaune, Herr Wanierzowsky die Tenor- und Herr Weiss die Bassposaune.“ [Meier, A., „Die Pressburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn, Fürst Joseph von Batthyany, in den Jahren 1776 bis 1784“, *The Haydn Yearbook* 10 (1978)]. We must keep in mind that „*Klarinist*“ meant orchestral trumpeter as opposed to field (or military) trumpeter, especially in the later decades of the 18th century in Austria and Bohemia.

Zelenka's Horn Parts

The high horn parts by J. D. Zelenka in his capriccios have been regarded, besides those by J. S. Bach, as the summit of writing in the altissimo range, since they go as high as g''' on the horn in D and d''' on the horn in A. Bach's parts have been connected with G. Reiche and Zelenka's with J. A. Schindler, first horn in Dresden between 1723 and 1733 or 1734. However, only one of Zelenka's Capriccios was composed in Dresden, HZ WV 186 in G and dated „18. Majo 1729“. The others were composed for Kurprinz Friedrich August's (chamber) orchestra in Vienna, which consisted of 12 musicians recruited in September 1717 from Dresden including their leader J.G. Pisendel and Zelenka. Among these musicians, however, there were no horn players.¹⁰¹

In the preface to J. V. Kümmel's *Neuer musikalischer Vorrath*, printed in Hamburg in 1715, it is stated that the hornists in Vienna are known for their great ability. Those who played the horn parts in the Capriccios which Zelenka composed in Vienna were no doubt engaged from the Viennese hornists. The degree of difficulty in horn parts in the capriccio from 1729 is the same as in those composed in Vienna, but the orchestral horn parts in Zelenka's masses are less demanding.

Horn-playing in Dresden: J. G. Knechtel

In 1731 J. A. Hasse was offered the post of *Kapellmeister* in Dresden. Hasse was an advocate of the new type of orchestration in which the function of the horns was to mark the rhythm, fill out the harmony, sustain long notes, increase the volume in tutti sections, avoid melodies and perform only figures or phrases of short duration. The first part could still reach the 16th harmonic, even on a horn in G or A, but the use of the range above the 12th harmonic became more moderate. This type of orchestration became more and more universally employed during the following decades, but obbligati could still be melodic and florid. A case in point is the obbligato for horn in (low) D, reaching f''' and with wide skips, in Hasse's first opera for Dresden, *Cleofide* (Alexander's aria, III:6). Solo and concerted parts of course continued to be melodic and of virtuoso character.

¹⁰¹ Fürstenau, M., *Zur Geschichte der Musik und des Theaters* (Dresden 1862), vol. II, p. 86. As the hornists were rather seldom used in the orchestra, there was no reason to send hornists from Dresden to Vienna. It should be noted that A. Vivaldi, in his concerto for two horns in F, RV 539 (composed during the 1720's? or earlier?), at first wrote for the first horn up to the 24th harmonic (concert c'''), which he then changed, as he did with a passage reaching the 22nd. The highest harmonic in this work is the 20th. The 16th is very frequent. [Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Giordano 31, fols. 176r-188v.] It is not known whether Zelenka heard such hornists in Venice.

J. A. Schindler's successor as first hornist was Johann Georg Knechtel, who entered the royal orchestra in Dresden in 1733 and held that post until 1755 or early in 1756, according to the *Hof- und Staats-Calender* for 1734-1756. He was apparently a worthy successor of Schindler, for in a report on the development of musical life in Russia (1770) it was stated that two Bohemian hornists, Schmidt and Kittel, who joined the orchestra in St. Petersburg ca. 1735/36, were „pupils of the famous hornists from Vienna, and former second-chair players to the still more famous Knechtel from Dresden“.¹⁰²

In a manuscript with 18 compositions for horn preserved in the University Library in Lund (Sweden), which was most probably compiled during the 1740's,¹⁰³ there is a „Concerto ex D dur del Sigr. Knechtel“. This Knechtel will be identical with J. G. Knechtel in Dresden. In the first movement the solo part often reaches d''' and in the last solo entrance frequently f''. This note also occurs once in the second movement, and in the third g''' is reached through a scale.



Bsp. 1: Knechtel, Concerto ex D-dur, I, (Allegro), 56-60; Cornu Concerto in D.

The following concerto in the collection (No. 11) has the title „Concerto ex Dis dur“. It is anonymous but might well have also been written by Knechtel, especially since it is written in the same style and was copied for the same collection. The solo part is still more demanding than in the first work: d''' and e''' occur frequently, and g''' is reached three times (twice in the last movement). There are also difficult skips.

¹⁰² „Schüler des berühmten Waldhornisten aus Wien, und vormalige Secundanten des noch berühmteren Knechtel aus Dresden“. *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen (Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend)* 4 (1770), p. 165.

¹⁰³ Lund, Universitetsbiblioteket, Saml. Wenster Litt. I/1-17b. As regards style the works were probably composed during the 1730's and 1740's (first half?). The 18 works are by (J. A.) Scheibe, Graun, (J. J.) Quantz, (Chr.) Förster (d.1745), etc., including a composition by one Reinhard. This is probably one of the Reinhard brothers who were hornists in Köthen. One of them visited Zerbst in 1750, both in 1753. (Wäschke, H., „Die Zerbster Hofkapelle unter Fasch“, *Zerbster Jahrbuch* 3 (1907), p. 62.) The manuscript was probably copied from scores or sets of parts by a hornist from Prussia or Saxony, or a hornist visiting these parts of Germany.



Bsp. 2: Anonymus (Knechtel?), Concerto ex Dis dur, I, Allegro, 29-37; Cornu Concertato in E-flat.

In Dresden (Sächsische Landesbibliothek, Musikabteilung) some group concertos (*Gruppenkonzerte*) by J. F. Fasch with or without concertato violin are preserved, No. 37, 38, 39, 46 and 47 respectively in G. Küntzel's list. All of them are autograph scores except for No. 46, which is preserved only in parts written by Dresden copyists.¹⁰⁴ In No. 46 in D, e''' and f''' is reached several times, and in 37 and 47 e''', concert a'', is reached on the F horn several times. The most remarkable horn part occurs in No. 39 for „violino concertino“, 2 horns, 2 oboes, 2 violins, viola, bassoon and harpsichord in D. In the last movement (No. 3) the first horn has to reach g''' and also has an adventuresome skip.



Bsp. 3: Fasch, Concerto f. „Violino concertino“, 2 horns, 2 oboes, bassoon, strings and cembalo in D. III, Allegro, 93-99; Cornu I in D.

¹⁰⁴ Küntzel, G., *Die Instrumentalkonzerte von Johann Friedrich Fasch (1688-1758)* (Diss. Frankfurt an Main 1965), pp. 197sq.

By comparing the parts written by copyists in Dresden, M. Fechner has found that the works mentioned belong to the period from ca. 1735 to ca. 1745, while No. 38 belongs to a later period (ca. 1745 to after 1755).¹⁰⁵ This, however, only concerns the period when they were copied, not composed.¹⁰⁶ They were in any case performed in Dresden when Knechtel was first horn, but they also show that Fasch must have had a very competent hornist in Zerbst.

During the last 10-15 years a concerto for horn by J. B. Neruda has become known, owing to its very high tessitura. This work is preserved in Prague,¹⁰⁷ but was previously in the monastery of Osek. Neruda was employed in Dresden from 1750, and the parts of his horn concerto were most likely written by the copyist D, who was active there between 1733 and 1750.¹⁰⁸ It is therefore reasonable to suppose that the work was written there and for Knechtel. As regards style it was probably written about the middle of the 18th century. In this concerto for „Corno primo“ in E-flat the high range is still more used, principally through the frequent use of f'', than in the anonymous concerto in E-flat mentioned above which was probably composed by Knechtel. There are also several adventurous skips (one from f''-f'''), even a trill on f'''; g''' is reached twice.



Bsp. 4a: Neruda, Concerto a Corno primo in E-flat. II, Largo, 29-32, Corno Primo Concerto in E-flat.



Bsp. 4b: Neruda, III, Vivace, 126-128, Corno Primo Concerto in E-flat.

¹⁰⁵ Fechner, M., „Einige Bemerkungen zu Chronologie und Datierung der in Dresden überlieferten Instrumentalkonzerte von J. F. Fasch“, *Johann Friedrich Fasch (1688-1758). Wissenschaftliche Konferenz in Zerbst am 5. Dezember 1983* (Gräfenhainichen 1984). (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 24.)

¹⁰⁶ No. 38, with Violino concertato, 2 horns, 2 flutes, 2 oboes, 2 bassoons, strings and Bc, was apparently copied in 1745 or later in Dresden. However a work with the same instrumentation appears in an inventory made at Zerbst in 1743. This work might be identical with the one in Dresden. (Engelke, B., *Johann Friedrich Fasch* (Leipzig 1908), p. 63.)

¹⁰⁷ Prague, Narodni muzeum v Praze. Muzeum ceske hudby, Sign. XXXII-A-52. Modern edition by E. H. Tarr (Bulle, Editions BIM, 1990).

¹⁰⁸ Letter from the Sächsische Landesbibliothek, Musikabteilung, from March 14, 1989.

Third hornist after Knechtel and A. J. Hampel in the *Hof- und Staats-Calender* from 1748-1756 was Carl Haudeck. In the list of *Die Königl. Capell- und Cammer-Musik zu Dresden* 1756, published by Marpurg,¹⁰⁹ Haudeck is first horn and Hampel still second. As third cello, however, there is a player named Joh. George Knechtel, who was consistently paid more than the first and second cellists from this time through 1767, after which he is not mentioned in the court records any more.¹¹⁰ It does not seem likely that a cellist with the same name was hired in Dresden, immediately after the disappearance of a hornist named Johann Georg Knechtel. It is more reasonable to assume that the hornist Knechtel got problems with either his lips or his teeth and retired as a cellist.¹¹¹

Other high horn parts: Stamitz and the horn-player Ziwini

High horn parts are met with in works by other composers from the middle of the 18th century, e.g. F. J. Habermann,¹¹² J. M. Molter¹¹³ and L. Mozart.¹¹⁴ Difficult solos for horns are also met with in symphonies around and after the middle of the 18th century. Fairly well-known are the symphonies nos. 31 and 72 from about 1765 and no. 51 from the first half of the 1770's by Joseph Haydn. But other composers wrote still more difficult and spectacular parts in their symphonies.

¹⁰⁹ Marpurg, F.W., *Historisch-Kritische Beyträge* ... , 2 (1756), p. 476.

¹¹⁰ In a *Tabellarisches Verzeichnis* ... die Personen der Churf. Orch. bis mit 1763 ... [Richter, P. E., „Das Personal der kurfürstlichen Hofmusik zu Dresden, – Kirche und Oper, – und seine Gehälter im Jahre 1763 und später“, *Dresdner Geschichtsblätter*, 28 (1918), pp. 108-109.], Knechtel had a salary of 500 thalers while the first and second cellists had 400 and 200 respectively; Haudeck and Hampel had 500 each. After the Seven Years' War the court had to save money and already in 1764 the salaries were reduced. Knechtel now got 350, the first and second cellists 250 and 150 thalers respectively. From the 1st February 1765 both got an additional increment of 50 thalers, but Knechtel was still more highly paid. Haudeck and Hampel got 300 each, thus less than Knechtel; but already on the 1st of May 1766 (?) both got a supplement of 60 thalers, Haudeck receiving an additional 20 thalers from the 1st of July 1767. Why did Knechtel get a higher salary than the first and second cellists? The only reasonable explanation is that this was a compensation for his earlier activity as a horn virtuoso.

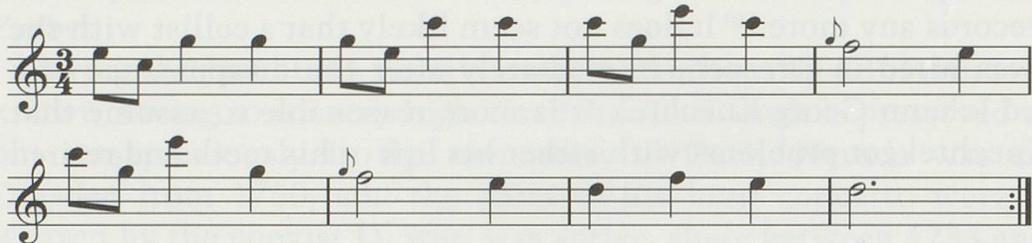
¹¹¹ The hornist and inventor of the Russian hunting music, J. A. Maresch, learnt to play the violoncello when he was forced to retire from horn playing owing to health problems. He was both a hornist and cellist in the Imperial orchestra in St. Petersburg from 1756 to 1792. Hinrichs, J. C., *Entstehung, Fortgang und ietzige Beschaffenheit der Russischen Jagdmusik* (St. Petersburg 1796), p. VIII.

¹¹² *Concerto per due Corni da Caccia in Re*, published by Edition Hans Pizka München. The first part often reaches c''' and d'''; e''' occurs not infrequently in the first movement where the highest note, f''', occurs three times.

¹¹³ Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Musikabteilung, Mus. Hs. 336. The solo part for „Corno“ is partly high, with f''' once as the highest tone.

¹¹⁴ The highest known parts are written in his *Sinfonia da Camera*, composed in or before 1755 [*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, vol. 9:2 (1908)].

Very high parts for horn are to be found in two of J. Stamitz' symphonies, G-7 (ca. 1750-1752/54) and Eb-6 (1754-57).¹¹⁵ In the symphony in G there is a solo in the first movement reaching d''' several times. In the minuet, the e''' is reached by a skip from g'', and in the trio, f''' (concert b'''-flat) is reached once¹¹⁶.

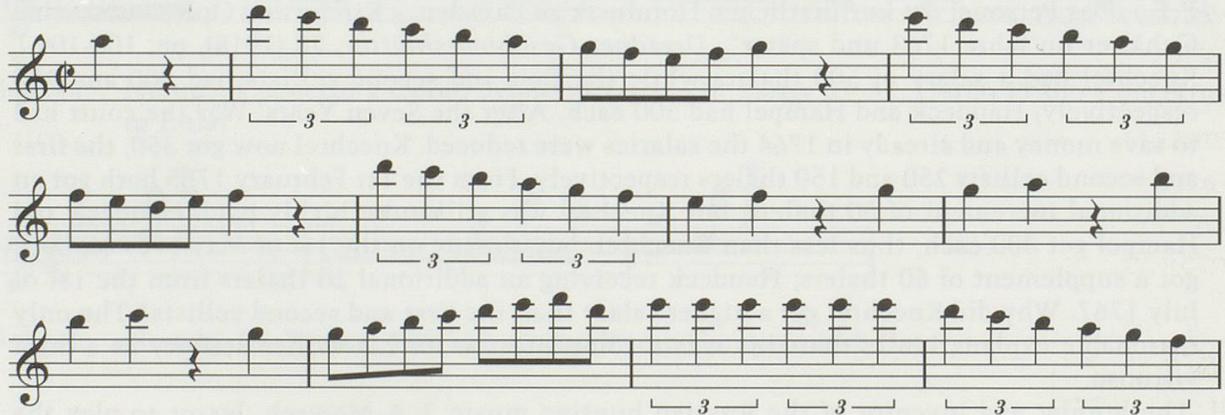


Bsp. 5a: Stamitz, Symphony G-7, III, Menuet, 1-8, Corno Primo ex G.



Bsp. 5b: Stamitz, III, (Menuet), Trio, 14-18, Corno Primo ex G.

The symphony in E-flat exists in two versions, one with solo parts for horn in manuscript, the other with average orchestral parts in print. Both in the first movement and in the trio of the minuet, g''' is reached on the horn in E-flat¹¹⁷.



¹¹⁵ The dates after Wolf, E., *The Symphonies of Johann Stamitz* (The Hague/Boston 1981), p. 78.

¹¹⁶ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung, Kgl. Hausbibl., M 5322.

¹¹⁷ Regensburg, Fürstlich Thurn und Taxissche Hofbibliothek, Stamitz 18.



Bsp. 6a: Stamitz, Symphony Eb-6a, I, Presto, 186-205, Corno I in E-flat.



Bsp. 6b: Stamitz, III, (Menuet), Trio, 9-16, Corno in E-flat.

In both works, the solos are in the first movement at the beginning of the recapitulation.

The symphony D-18 (ca. 1742-1745/48) exists in two versions, one with fairly simple horn parts, the other with more elaborate ones. Since the performing material of the latter was apparently written out at the court of Öttingen-Wallerstein (located between Regensburg and Nördlingen), E. Wolf believes that the horn parts were also added and written there by F. X. Pokorny, who is otherwise known as having written difficult works for horn (cf. below).¹¹⁸ This is possible, but the performing material of the symphonies in E-flat and G was written out in Mannheim, and the hornists there were quite eminent indeed, a fact which Wolf also admits. The first horn in D is in the range $c''-c'''$ and the part is not remarkably difficult, save for some unprepared entrances on c''' . There is, however, an exception in the third and final movement, a skip from g'' to g''' which has to be repeated!¹¹⁹



Bsp. 7: Stamitz, Symphony in D, D-18, III, Presto, 21-26, Cornu primo in D.

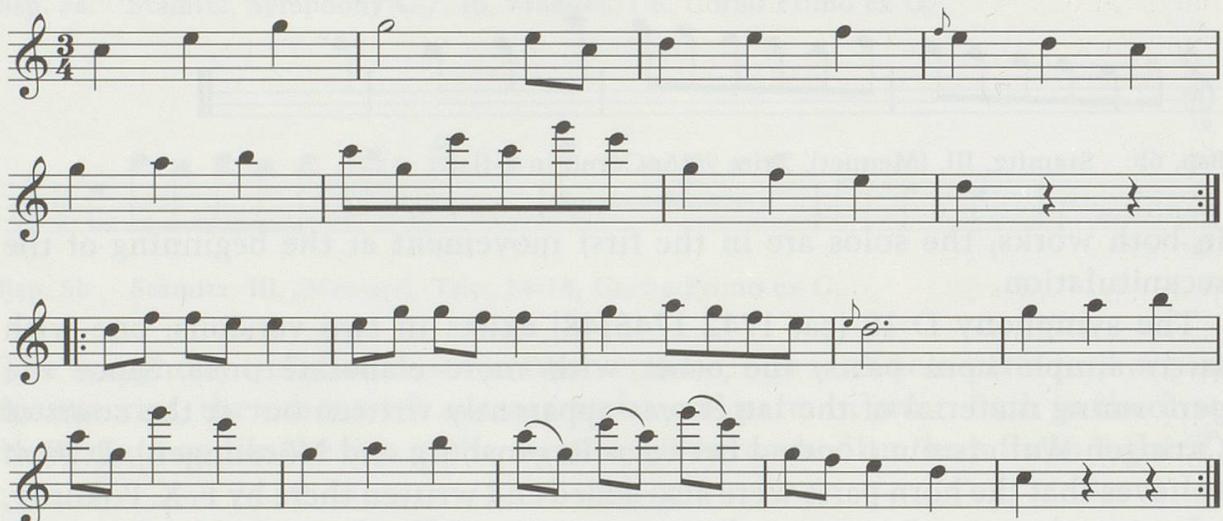
¹¹⁸ Wolf, E., *op.cit.*, p. 169.

¹¹⁹ Augsburg, Universitätsbibliothek, Sign. III, 42/2 4°, 562.

The first hornist at Mannheim from 1744 to 1763 was Josef Ziwiini.¹²⁰ It was thus for this player that Stamitz wrote his demanding parts. He also wrote horn concertos which appear to be lost.¹²¹

Pokorny in Öttingen-Wallerstein; the hornist Türrschmiedt

However, the concertos for one and two horns by F. X. Pokorny are preserved. Pokorny came to Öttingen-Wallerstein (Harburg) in about 1750 and studied with J. Stamitz in 1754. The highest parts are not to be found in his solo concertos but in his symphonies. He was probably inspired by Stamitz. The most remarkable part is to be found in a symphony in E-flat where the first horn has to reach g''' three times, once through a skip from g'', in the trio of the minuet, which is repeated.¹²²



Bsp. 8: Pokorny, Symphony in E-flat, III, (Menuet), Trio, Corno I in E-flat.

¹²⁰ Würtz, R., *Verzeichnis und Ikonographie der kurpfälzischen Hofmusiker zu Mannheim nebst darstellendem Theaterpersonal, 1723-1803* (Wilhelmshaven, 1975), p. 57; Wolf, E., *op. cit.*, p. 169. Dlabacz, *Künstler-Lexikon für Böhmen*, vol. 3, col. 42 sq., stated that Johann Schindelarz, who in 1738 was „Primärwaldhornist“ to the Prince of Mansfeld, was appointed to the orchestra in Mannheim. There is no evidence, however, that he ever was in Mannheim. In 1748/49 he was still in Prague, since in that year two talented boys from Wertheim were sent to him for training on the horn. [Schmidt, E. F., *Musik am Hofe von Löwenstein-Wertheim-Rosenberg* (Würzburg 1953), p. 34.]

¹²¹ Two concertos by Stamitz were entered into an inventory list made in Fulda in 1788. (Lewalter, W., „Zur Geschichte der fürstbischöflichen Hofkapelle in Fulda“, *Fuldaer Geschichtsblätter* 35 (1959), p. 87.) Although this could conceivably have been a composition by Carl Stamitz, there are many compositions by the older generations from Mannheim in this inventory, so that Johann Stamitz seems to be the most probable composer, all the more so since they also had his trumpet concerto in Fulda (recently recorded by Håkan Hardenberger, Philips CD 420 203-2).

¹²² Regensburg, Fürstlich Thurn und Taxissche Hofbibliothek, Pokorny 92.

¹²³ Haberkamp, G., *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg* (München 1981), p. 222.

¹²⁴ Haberkamp, *op. cit.*, p. 222.

This work is assumed to have been composed about 1760¹²³ but may be some years older. In another symphony in E-flat, dated „10. Aug. 1756“¹²⁴, the g''' is reached in the first movement (bar 58) in an arpeggio, followed in the next bar by a skip to a'' and then to f''' (half note).¹²⁵

In Pokorny's concerto for two horns in E-flat, dated 14. 9. 1754, the first horn reaches e''' and f'''.¹²⁶ An e''' is reached once by the first horn in his concerto for two horns in F probably composed about the same time;¹²⁷ this is also the highest note in his horn concerto in D,¹²⁸ which for stylistic reasons was probably composed about 1760. Moreover, the part requires very great flexibility and security of attack.

First hornist in Öttingen-Wallerstein from 1752 to 1766 was Johann(es) Türrschmiedt,¹²⁹ who thus must have performed Pokorny's difficult horn parts and the one in Stamitz's symphony in D-18 (which, as we have explained, might in fact have been an arrangement by Pokorny).

Veichtner

Another remarkable horn part in a symphony occurs in J.A. Veichtner's *Sinfonie Russienne* published in Riga (Hartknoch) in 1771. It was also published later in Berlin by Hummel. Veichtner (b. 1741) became leader of the orchestra at Mitau in 1765. The symphony in C has four movements. In the first movement, the first horn reaches f''' and in the trio of the minuet a''', the highest known harmonic ever written for a brass instrument. A more remarkable fact, however, is perhaps that this work was printed and even reprinted.

Bsp. 9: Veichtner, Simphonie Russienne, III, (Menuet), Trio, Corno Primo in C.

¹²⁵ Regensburg, Fürstlich Thurn und Taxissche Hofbibliothek, Pokorny 88.

¹²⁶ Regensburg, Fürstlich Thurn und Taxissche Hofbibliothek, Pokorny 159.

¹²⁷ Regensburg, Fürstlich Thurn und Taxissche Hofbibliothek, Pokorny 162.

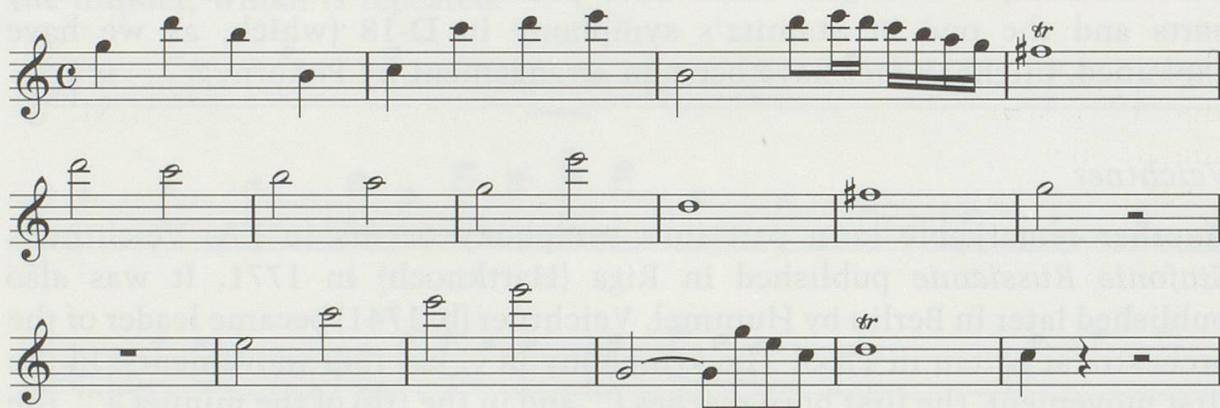
¹²⁸ Regensburg, Fürstlich Thurn und Taxissche Hofbibliothek, Pokorny 161.

¹²⁹ Communication from Dr. Volker v. Volckamer, Harburg, dated May 16, 1983.

Regensburg: Schacht and the hornist Rudolf

Veichtner was born in Regensburg, Pokorny joined the orchestra in 1766 as did J. Türrschmiedt at the dissolution of the orchestra in nearby Öttingen-Wallerstein in that year. The latter returned in late 1773 when a new orchestra was formed.

Pokorny does not seem to have written any concertos or symphonies with high horn parts in Regensburg, but T. von Schacht wrote a concerto for two horns in E which has been dated around 1780.¹³⁰ The first horn has several passages in the high range reaching c''', d''' and e''' several times. Even g''' is prescribed.



Bsp. 10a: Schacht, Concerto a 2 Corni principale in E, I, Allegro tempo giusto, 82-91, 192-197, Corno primo in E.



Bsp. 10b: Schacht, III, Rondo allegretto, 20-28, 140-146, Corno primo in E.

¹³⁰ Regensburg, Fürstlich Thurn und Taxissche Hofbibliothek, Schacht 29.

The first hornist about 1780 was Johann Anton Rudolf (not to be confused with Jean-Joseph Rodolphe). He wrote his name on the first horn part of a symphony with four horns in D by Schacht from 1779, the first horn reaching e''' (and his colleagues wrote their names on their respective parts: Fritsch, Weiss and Stumm).¹³¹ The same hornists appear in the list published by Forkel in 1783.¹³² In a *Music-Rechnung* for the financial year from 1st April 1776 to 31st March 1777 Rudolf is met with for the first time.¹³³ When he left the orchestra is uncertain, but in a list from 1787 there were two string players named Rudolph, Zeh was *I. Concert-Waldhornist* and Stumm *II. Concert-Waldhornist* (Weiss was 1st and Miny 2nd *Orchester-Waldhornist*).¹³⁴

In an appendix with corrections and additions to both his dictionaries, E. L. Gerber mentions that an A. Rodolphe was born in Tuschau in Bohemia in 1742, that he was taught by his brother in Dresden, and that his first position was in Regensburg.¹³⁵ Even if Gerber confused Rudolf with Rodolphe, his information about the year and place of his birth is probably right, and maybe about his post in Regensburg too.

Schacht's concerto for two horns show that Rudolf had a very highly developed ability in the high range, even if Zeh cannot be completely excluded as we do not know the year of composition.

¹³¹ Barbour, M., *Trumpets, Horns, and Music* (East Lansing 1964), p. 62sq.

¹³² Forkel, J. N., *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783*, p. 103.

¹³³ Hauser, H., *Der fürstliche Hofmusiker Ferdinand Donninger. (Studien zur Musikgeschichte der Stadt Regensburg 1)* (Regensburg 1979), p. 187.

¹³⁴ Mettenleiter, D., *Musikgeschichte der Stadt Regensburg* (Regensburg, 1866), pp. 271sq. Both hornists and the string players Rudolph appear in a list from 1796, which Mettenleiter (p. 270) by mistake dates 1769. (cf. Färber, „Das Regensburger fürstlich Thurn und Taxissche Hoftheater und seine Opern 1760-1786“, *Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg*, vol. 86 (1936), p. 30. Färber also mentions a viola player Rudolph from about 1775 (p. 119). In his list of the musicians for 1775 his name is spelled Rudolf (p. 49). Since there is no viola player with this name in the list from 1776-77, the player in question must have been the hornist Rudolf, especially as in the list from 1775 he is placed before Fritsch, a horn player.

¹³⁵ Gerber, E. L., *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, vol. 4 (Leipzig 1814), col. 822. His predecessor, who apparently had to play the parts in J. Stamitz' symphonies in E-flat and G, must also have been a hornist with a great command of the high range. This hornist was probably Joseph Vogel, since Lipovsky (*Bayerisches Musiklexikon* München 1811, p. 24sq.) writes that he trained the Boeck brothers (from about 1764) and that he was one of the best hornists of his day. This will also have been the Vogel in the list from 1755 (Mettenleiter, p. 270; Färber, p. 19). In the list for 1776-1777 a Vogel is also mentioned, but without any information as to his instrument (Hauser, p. 187).

Sperger in Pressburg and Vienna; the hornist Carl Franz

The range above the 16th harmonic was also used by other composers about the same time. It is frequently used in J. M. Sperger's two concertos for horn in D and E-flat, especially in the first. Sperger, a double-bass virtuoso, was employed at Pressburg in the orchestra of the archbishop from 1777 to 1783, then in the orchestra of count Erdödy in Fidisch near Eberau (Burgenland). He was active in Vienna and made journeys during the years 1786 to 1789, when he was finally employed at the court of Mecklenburg-Schwerin.

The concerto in D is preserved as a score¹³⁶ and the concerto in E-flat in parts¹³⁷ as well as in a score lacking the third movement;¹³⁸ all are autographs. Judging from the style, the concerto in E-flat is a later work. This dating is also corroborated by the watermarks.¹³⁹ The concerto in D was thus composed in Pressburg around 1779 and the other in Vienna around 1787.

In the concerto in D the solo part often reaches e''' and several times even g'''. The latter note is reached by either a run or an arpeggio. In the second movement e''' is less frequent, partially also in the third, but here the g''' is written again. Almost no use is made of stopped notes: there are only a few b' and a' as minims, notes which could in fact be lipped.



Bsp. 11a: Sperger, Concerto per il Corno primo in D, I, Allegro moderato, 42-43, (+ 106-107), Corno Principale in D.



Bsp. 11b: Sperger, III, Rondo, Allegro moderato, 86-92 (+ 96-102) Corno Principale in D.

¹³⁶ Schwerin, Mecklenburgische Landesbibliothek, Musikaliensammlung, Mus. 5174/9.

¹³⁷ Schwerin, Mecklenburgische Landesbibliothek, Musikaliensammlung, Mus. 5174/10.

¹³⁸ Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Sign. Q 16411.

¹³⁹ The concerto in D has the same watermarks (PS / three crescents / REAL) as the fourth concerto for double bass, composed in spring 1779. [I am grateful to the Mecklenburgische Landesbibliothek in Schwerin for supplying me with photocopies showing the watermarks on the horn concertos. For watermarks in the double-bass concertos by Sperger, see Meier, A., *Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik* (Giebing über Prien am Chiemsee 1969), in this case p. 132.] The concerto in E-flat has the same watermarks (A / HF / REAL / three stars in an ornament with a crown / both in parts and score) as the 10th concerto for double bass, which was composed about 1787 in Vienna. [Communication from Dr. Otto Biba, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, dated June 25, 1981; Meier, A., *op. cit.*, p. 138.]

The hornists for the years 1778-79 in the orchestra at Pressburg were Anton Boeck and Paul Rau; and for 1780-82 A. Boeck, Ignaz Boeck and P. Rau, according to records in the Batthyany archives.¹⁴⁰ In a list for 1782 (or 1783) published by Forkel, the hornists were Carl Franz and A. Boeck.¹⁴¹ In the previous lists, however, Franz was mentioned as playing the baryton.

Anton (b. 1757) and Ignaz (b. 1754) Boeck were two famous duetists on the horn and were often praised for their performance, but the hornist C. Türrschmidt was less impressed and criticized their tone and intonation.¹⁴² The concerto in D could have been written for Anton Boeck, but Carl Franz, who had previously been first hornist at Esterhaza, was noted for his wide range on the horn and is perhaps the more likely candidate.

Franz was born in Silesia. From his 9th to his 18th year he was brought up by his uncle in Falkenberg, who taught him music and horn-playing as well as *Land- und Hauswirtschaft*. In 1758 he became a hornist with the Prince-Bishop von Egk at Olmütz. Here he began to play with stopped notes and developed a range of 5 C's.¹⁴³ From April 1763 to November 1776 he was first hornist at Esterhaza, and it was no doubt for him that Haydn wrote his most difficult horn parts (e.g. *Divertimento a tre*, Hob. IV 5 (1767) and symphony no. 51).¹⁴⁴ During his employment at Esterhaza he taught himself to play the baryton and became one of the very best musicians, if not the best, on that instrument.

In the issue of the 7th December 1776 there was a report in the *Pressburger Zeitung* of a concert which had been held on the 4th of December: „Among the virtuosos who performed with exceptional delicacy was Mr. Karl Franz with his baryton and then in a trio with his horn.“¹⁴⁵ The second horn was played by „Herr Rausch“, apparently P. Rau. The fact that Franz played both horn and baryton in 1782 or 83 shows that he continued to double on both instruments. As we know that Franz had a very strong high range, it is reasonable to suppose that the concerto in D was in fact written for him.

¹⁴⁰ Meier, A., *op.cit.*, p. 164-165.

¹⁴¹ *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783*, p. 103.

¹⁴² Gerber, E. L., *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, vol.1 (Leipzig 1812), col. 444; vol. 4 (Leipzig 1814), col. 78 sqq.

¹⁴³ Meusel, J. G., *Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, vol. 1:4 (Mannheim 1788).

¹⁴⁴ Concerning J. Haydn's hornists, see Bryan, P., „Haydn's Hornists“, *Haydn-Studien* (Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln, Vol. 31,1 Köln 1973); on Franz, see Bryan, P., „Carl Franz, Eighteenth Century Virtuoso: A Reappraisal“, *Alta Musica* 4 (1979) p. 67-73.

¹⁴⁵ „Unter den Virtuosen, die sich dabei mit ausserordentlicher Annehmlichkeit hören liessen, war Herr Karl Franz mit seinem Paridon, und sodann bey einem a tres mit seinem Waldhorn“. Meier, A., *op.cit.* (see FN 138), p. 167.

After he had left Pressburg in 1783 or 84, Franz stayed for two years in Vienna, where he gave six concerts (recitals) annually. Then he toured with his baryton for three years in Germany.¹⁴⁶ According to the article on Franz in Schilling's dictionary (publ. 1840), he appeared „one of the most excellent virtuosos on both of his chosen instruments“.¹⁴⁷ However, in the report given by himself (at least partly) in 1787 or early 1788 (cf. FN 138/139) there is no information that he played the horn too during his tour. If he was first hornist in 1782/83, however, it is very probable that he continued to play the horn.

In Sperger's concerto in E-flat, the range above the 16th harmonic is not so frequently used as in the concerto in D, but instead the part is considerably longer. In the first movement, the d''' is rather frequent but e''' somewhat less so; g''' occurs once in the part, but not in the score. In the second movement, e''' occurs twice but in the third movement not at all. The use of stopped notes is on the contrary much more frequent in this work than in the D major concerto.

Bsp. 12: Sperger, Concerto ex Eb a Corno Primo, I, Allegro maestoso, 191-202, Corno Primo in E-flat.

¹⁴⁶ Meusel, J. G., *op.cit.* (see FN 142), vol. 1:4, p. 101.

¹⁴⁷ „Als einer der ausgezeichneten Virtuosen auf seinen beiden genannten Instrumenten“. Schilling, G., *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst. Neue Ausgabe*, vol. 3 (Stuttgart 1840), p. 44. J. Sehnal („Das Musik-inventar des Olmützer Bischofs Leopold Egk aus dem Jahre 1760 als Quelle der vorklassischer Instrumentalmusik“, *Archiv für Musikwissenschaft* 24 (1972) p. 294) writes: „Dann bereiste er (Franz) 3 Jahre lang Deutschland und feierte mit seinem virtuosen Spiel auf dem Baryton und Waldhorn wahre Triumphe“. Sehnal does not give any source for his statement, but he probably takes his stand on Schilling.

There must have been at least one player in Vienna with a very strong „altissimo“ register, as testified by works by one A. Teyber and by W. A. Mozart. In Teyber's first concerto in E-flat, composed in the 1780's or a few years earlier, there is a run to g''' on the E-flat horn (3rd movement, bar 67). The range above c''' is otherwise not used except at the end of the first solo entrance in the first movement, where some d'''s and an e''' occur, but c''' is frequently written.¹⁴⁸

Interesting in this respect are the otherwise musically unpretentious duets (KV 487/496^a) written by W. A. Mozart. In 1786 (on the 27th of July) Mozart „unterm Kegelschieben“ – while bowling – wrote three duets for horns; these were later expanded to a dozen and were published by Imbault (Paris) as *Douze pieces pour deux cors*. No pitch is given, but D or rather E-flat is the most likely. No. 1, 3 and 6 were composed in 1786, and in each the first horn reaches g''', which is also the case with no. 7. In the other duets the first part does not go above c''' or even a''.¹⁴⁹

The duets 1, 3, 6 and 7 are in binary form with a repetition of each section, and in no. 6 there is also a „Trio“. In 1, 3 and 7 the g''' is reached by a run. As no. 1 (Allegro) and 7 (Adagio) are short, no. 3 (Andante) is a little longer, they are not especially difficult to perform, but the hornist must of course be able to reach g'''. No. 6 (Menuetto & Trio) on the contrary is much more demanding if it is to be performed with all the repeats – g''' occurs in both parts of the minuet – and as the minuet is to be repeated after the „Trio“, which is also in binary form with repetitions. The hornist thus has to reach g''' eight times.

The reason why Mozart wrote his duets must have been that there was a player who could perform such parts. Did he and the second hornist even take part in the bowling game, or did the participants discuss the abilities of a certain hornist, perhaps living in Vienna, who could perform such parts, and persuade Mozart to write some pieces for the player in question?

This leads us to another composition by J. Haydn, *Pietà di me* (Hob. XXVb:5) for 2 sopranos, tenor, and orchestra with obbligato horn, English horn, and bassoon, in E-flat. The work exists in parts written by the copyist Anonymus 63, who copied works during the 1780's to about 1795.¹⁵⁰ It also occurs at the end of the first act of the pasticcio *Alessandro il Grande* (Hob. XXXII:3), compiled about 1790 or later. The solo part ascends to g''' in four runs and to

¹⁴⁸ *Concerto per il Corno*, ed. by F. Gabler (Doblinger, Vienna & Munich) (*Diletto Musicale*, No. 591).

¹⁴⁹ *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Vol. VIII:21.

¹⁵⁰ London, The British Library, Department of Manuscripts, Add. 34073.

e''' and f''' in several other passages. The fact that the tempo is swift (Allegro molto) and that every passage is proportionately short makes the task a little easier, but the part is still very demanding. There are also unprepared entrances on c''' and one on a semiquaver on d'''. It is remarkable that there is no use of stopped notes. The work is therefore very similar to Sperger's concerto in D and Mozart's duets no. 1, 3 and 7 – less so to no. 6, in which there are more stopped notes.



Bsp. 13: Haydn, *Pietà di me, Allegro molto*, 49-53 (+ 305-307), 57-59, 183-186, Corno.

It is hardly likely that it was primarily written for a performance in London, despite certain information to this effect to be found in the parts.¹⁵¹ When the work was written is uncertain; possibly it was originally an insertion in an opera. Could this work have been composed before 1777, when Carl Franz was first hornist at Esterhaza, or was it composed during the 1780's? Franz's activities during the 1780's have been dealt with above, and he appears to have continued to play the horn at least up to 1783/84; he may well have

¹⁵¹ Besides the parts, there is a vocal score with a part for bass, and a score. According to remarks by V. Novello on the vocal score and the score, he had got them (or the original of the score?) from W. Shield. He further remarked that Haydn had presented the work to Shield and that it was intended for Mrs. Billington; on the score it is written that Haydn had composed it expressly for her. In the upper right corner of the vocal score the name Mrs. Billington appears.

It is quite possible that Elisabeth Billington did sing this piece, but it was certainly not composed for her nor for the instrumental soloists. The English horn was hardly used by English musicians then, and we have no evidence whatsoever that there was a London hornist who could cope with the horn part. On the last page of the part for English horn there is a note that this part should be played on a viola and the „Corno for the Clarinett“ (in B-flat). As Haydn apparently brought this work with him to England, he must also have taken an alteration of the solo instruments for performance there into consideration.

continued as a horn-player after this date even if he was in Munich and wanted to find a court which would support him. Later it was mentioned by Meusel that he became a „Baritonist and Waldhornist zu München“.¹⁵² There is, however, no information that he was employed in the court orchestra in Munich.¹⁵³

J. Haydn is also said to have composed *Er ist nicht mehr. Deutschlands Klage auf den Tod des grossen Friedrichs, Borussens König* for soprano, baryton (and orchestra?) for Franz in 1787. It was performed in Leipzig and Nuremberg in 1788 by Franz, but its authenticity has been questioned (cf. Hob. XXVIb:1). If authentic, it shows that Haydn could still write for Franz, a fact which would render still more plausible that he had in fact written the part in *Pietà di me* for Franz as well. Franz was apparently in Vienna when Mozart wrote his duets. Mozart could have had this player in mind, but there may well have been still another horn player in Vienna, still unknown to us, who excelled in the altissimo register. This is partially shown in Sperger's concerto in E-flat – unless it too was written for Franz.

Other works with high notes: Reicha, Koch, Schumann

Unexpected high passages can also be found in individual movements while in the others even the range g''-c''' is used fairly moderately. This is the case in J. Reicha's *Concerto concertant pour deux cors avec accompagnement d'orchestre ... op. 5*. Reicha (b. 1752) died in 1795, but his concerto was not published until 1819 or 1820.¹⁵⁴ In the first movement the first horn in E twice reaches g''' through a run from g'' (bars 91 & 198), and e''' is reached four times, while d''' is reached in a skip from g'', once tied. The parts may have been written for Nikolaus Simrock (who later published the work) and Andreas Bamberger¹⁵⁵ in Bonn, where Reicha worked from 1785 to his death. It could perhaps also have been written when he was in Öttingen-Wallerstein for the hornists Joseph Nagel and Franz Zwierzina, the hornists for whom A. Rosetti wrote several concertos.

¹⁵² Meusel, J.-G., *Deutsches Künstler-Lexicon. Neue Ausgabe*, vol. 1 (1808), p. 251.

¹⁵³ Communication from Dr. Robert Münster, München, from March 19, 1990.

¹⁵⁴ Reicha's horn concerto has the publisher's number 1695. According to Deutsch, O. E., *Music Publisher's Numbers* (London 1946), p. 24, no. 1661 was published in 1819 and no. 1747 in 1820. Modern edition: Eulenburg octavo edition no. 10088 (Zürich, n.d.).

¹⁵⁵ Thayer, W. A., *Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Original-Manuscript bearbeitet von H. Deiters*. 3. Auflage. Revision der von H. Deiters bewirkten Neubearbeitung (1901) von H. Riemann, vol. 1 (Leipzig 1917), p. 239.

The music which has been dealt with above shows that there were still players towards the end of the 18th century who mastered the range above the 16th harmonic on the horn. In his *Musikalisches Lexikon*, published in 1802, H. C. Koch gives the range of the first horn up to d''', but adds:

„Skilled hornists can ascend still another fourth, and formerly these very high notes were often used in concertos. However, since [composers] have noticed that they had to be forced from the instrument too much to be able to produce a good effect, they [now] avoid them, hardly ascending in concertos to the above-mentioned tones“ (i.e. to d''').¹⁵⁶

However, there are exceptions, and a remarkable one is Charles Koch's *Concert pour deux cors principales* in F (printed by Gombert, Augsburg), which may be identical with a *Grand Concert p. 2 Cors avec Orchestre* announced as published before Easter 1819.¹⁵⁷ The work was „composé et dédié à son ami Leye“. Charles (Karl) Koch and Ludwig Leye appear as first and second hornists in a list from the beginning of 1841 of the *Herzogl. S. Coburg-Gothaischen Hofkapelle*.¹⁵⁸ Both were probably there about 20 years earlier: in 1823 Leye had advertised that he had compositions for horn and military music for sale,¹⁵⁹ and on another composition which can be dated from about 1825, Koch had already stated that he was a member of the same orchestra.¹⁶⁰

The „Corno primo principale“ not only reaches c''' and d''' in runs, arpeggios and skips, but also e''' and g''', the f''' also being reached in a very difficult skip. The most demanding passages, figures, and high notes are supplied in the print with simplified alternatives. The hornist must also master the technique of hand-stopping. This is a very remarkable composition, requiring an equally remarkable first hornist. As it was dedicated to Ludwig Leye we are initially tempted to ask if he was the first hornist at that time. On the contrary, the second horn part is also very difficult; there are difficult skips, and the player must master his hand technique to produce a good sound.

¹⁵⁶ „Geschickte Waldhornisten können noch eine Quarte höher steigen, und ehedem bediente man sich im Concertspielen sehr oft dieser hohen Töne. Nachdem man aber bemerkt hat, daß sie dem Instrumente zu sehr abgezwungen werden müssen, als daß sie gute Wirkung thun könnten, vermeidet man sie, und steigt anjetzt im Concertspiele selten höher, als in die oben angezeigten Töne.“ Koch, H.C., *Musikalisches Lexikon*, vol. 1 (Frankfurt am Main 1802), col. 763.

¹⁵⁷ *Allgemeine musikalische Zeitung* (AMZ) 21 (1819) *Intelligenzblatt* IV (May) p. 16.

¹⁵⁸ AMZ 43 (1841) col. 85.

¹⁵⁹ AMZ 25 (1823) *Intelligenzblatt* V (August) p. 20.

¹⁶⁰ Koch's *Rondeau sur des airs russes originaux pour deux Cors principaux* (op. 8) was published by J. André in Offenbach and has the number 4697. According to Deutsch (c.f. FN 128), p. 6, no. 4487 was published in 1823 and no. 5018 in 1827.

3

4

[2]

3

10

Bsp. 14a: Koch, Concert pour deux cors principales, I, Allegro non tanto, 217-220, 326-344, Corno Primo Principale in F.

10

f

tr.

Bsp. 14b: Koch, III, Rondo Scherzando, 304, 334-338, Corno Primo Principale in F.

This was not the last work in which the horn had to play above written c''' in the pitch of F. Rather well-known is R. Schumann's *Concertstück* for 4 horns (op. 86), which he composed in 1849. Even if the first horn part is comparatively moderate in the high range (to g'' and a'') there are high portions. The c''' occurs not unfrequently, d''' is prescribed, and e''' is reached three times, once through a skip from g''.

Schumann first let the *Kapellhornisten* in Dresden play the solo parts for him, but the work was first played in public with the orchestra in Leipzig, on 25. 2. 1850. The first part was played by Eduard Pohle.¹⁶¹ A critic wrote that the splendid but „exceptionally difficult work was performed very admirably by Mssrs. Pohle, Jehnichen, Leichsenring, and Wilke, and brought them deserved applause.“¹⁶²

Pohle left Leipzig and its Gewandhaus in February 1852 for Sondershausen.¹⁶³ At a concert on 7. 12. 1872 the orchestra from Sondershausen (reinforced with other musicians) played in Leipzig. The hornists Pohle, Bauer, Franke and Bartel played this most rarely („äusserst selten“) heard concert-piece, and the reviewer continued: „This wonderful work is a challenge for all hornists, for it contains figures whose difficulty can only be overcome by horn virtuosos of the first rank. It must therefore be acknowledged with still greater thanks that the [above-]mentioned brilliant artists took the risk upon themselves, performing the work in an almost perfect rendition.“¹⁶⁴

10. Summary

As has been shown above, the foundation for the performance of horn parts in the *altissimo* range, or parts at least ascending to high f'', was not that hornists had training on the trumpet. To be sure, certain musicians had, especially the *Stadtpfeifer*. However, concerning these musicians, who played the horn together with several other instruments, we must ask if they developed an idiomatic sound on the horn. I believe not; this must have been the contribution of the specialists, the hornists at the courts. In Bohemia, mainly in Prague, there were also musicians who played both horn and

¹⁶¹ See Brüchle, B. & Janetzky, K., *Kulturgeschichte des Horns* (Tutzing 1976), pp. 229-230, with the poster for the concert and a lithograph of E. Pohle. Pohle played the part on natural horn, while his colleagues used the valved instrument. Cf. Ahrens, C., *Eine Erfindung und ihre Folgen* (Kassel et al. 1986) p. 31.

¹⁶² „[Das] ausserordentlich schwierige Stück wurde sehr wacker von den HH. Pohle, Jehnichen, Leichsenring, und Wilke, ausgeführt, und brachte denselben verdienten Beifall.“ *Neue Zeitschrift für Musik (NZfM)* 32 (1850) p. 142.

¹⁶³ Dörffel, A., *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781-1881* (Leipzig 1884), p. 240.

¹⁶⁴ „Das wunderbare Werk ist ein Prüfstein für alle Hornisten, denn es enthält Figuren, deren Schwierigkeiten nur von Hornvirtuosen ersten Ranges zu überwinden sind, um so dankender muss es anerkannt werden, dass die genannten trefflichen Künstler sich dem Wagnis unterzogen und das Werk in fast vollendeter Darstellung zu Gehör brachten“. *NZfM* 68 (1872) p. 523.

trumpet as well as even trombone. Several eminent hornists in Austrian and German orchestras came from Bohemia, and some of them might have been trained on the trumpet too, but it is uncertain if this was especially advanced. As members of a court orchestra they only played the horn. Some could even play a string instrument.¹⁶⁵ There is no evidence that true virtuosos such as Carl Franz ever played the trumpet.

Nor did the high range cease to be trained and written after the middle of the 18th century. This continued well into the 19th century and was upheld by a few players, those who were later able to play Schumann's *Concertstück*. The parts in some of J. S. Bach's works are very high, especially those for a horn in G, often reaching concert g'' and even a''. (There is also the part for horn in A in BWV 67 with the remark „Corno da tirarsi“.) The short pauses in some of these works make them very difficult to perform, for reasons of endurance. The greatest technical difficulties, however, are found in parts written by other composers for lower-pitched horns (in D, E-flat, E, and F), in which the harmonics above the 16th are more or less frequently used.

For modern hornists and theorists it would appear that the art of horn-playing has declined since the 18th century. However, hornists then only played contemporary music, their instruments required less air and effort, and the pitch was about a half-tone lower than today (an important fact). The modern hornist must be much more versatile. He has to play music from the 18th to the 20th centuries, from the lowest to the highest register, and with chromaticism and difficult figures. The security of attack is, to be sure, aided by the use of higher-pitched instruments (in Bb, high F, and even high Bb). However, the modern horn is built to produce a powerful sound, since the dynamic level is much greater than then, a fact which adds to the difficulty of modern horn-playing. The demands on endurance are thus very great today. This is not said to belittle the abilities of the horn players of the 18th century, since those who had such a secure attack that they mastered the extremely high parts and apparently also played fairly well in tune (before the stopped notes were more generally used) deserve our highest respect; but it is very important to emphasize the differences in working conditions between then and now.

In all of the above remarks, it may seem that the lower horn parts were neglected; it may also appear that the high range, or *altissimo* range, is the real art of playing the horn. However, in some of the works mentioned above,

¹⁶⁵ The hornists in Salzburg mentioned by L. Mozart in 1757, Wenzel Sadlo and Franz Drasil, also played stringed instruments. Sadlo played the violin very well and Franz Drasil was also a cellist. [Marpurg, F. W., *Historisch-Kritische Beiträge*, 3 (1757) p. 189.]

the second horn parts often have extremely difficult and adventuresome skips and very fast figures which may be described as pure acrobatics or pyrotechnics. Today, a second hornist must change between the low, the middle, and even the high range and also has to play difficult skips which are not always easy to hear.¹⁶⁶ These parts are also musically important.

Finally it should be mentioned that some of the most difficult parts written in the 18th and 19th centuries have been played by modern hornists, but only after long preparation.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Certain hornists could master both the low and the high registers. One of these players was Carl Franz, mentioned above, who could play 5 C's. In J. Haydn's *Trio per il Corno da Caccia* (Hob. IV 5) the range is from c to f''' on a horn in E-flat, so he might have even reached c'''' in that pitch (mainly in improvisations).

Another hornist with a wide range was Jean-Joseph Rodolphe. When he was in Stuttgart N. Jommelli wrote some parts for him. In *L'Olimpiade* (1761), III:3, there is a solo for horn in F. The part once reaches c''' and in the low register c is rather frequently written. The factitious notes B, A, G and F-sharp also occur. G also occurs from skips from g or e in *Demofonte* (1764), III:6 on a horn in E-flat. (See *Italian Opera 1640-1770. Selected with Introduction by H. M. Brown* (New York, 1977-), vol. 46 and 48.) In the altissimo range he probably did not play above the 18th harmonic. This is the highest note in J. C. Trial's one-act-opera, *La Fête de Flore* (Paris 1771), where a horn in E has an obbligato in an *Ariette*. (Cf. Francoeur, L. J., *Diapason générale de tous les instruments à vent* (Paris 1772), pp. 47-50, partly reproduced in Morley-Pegge, R., *The French Horn* (London 1960), p. 206.)

¹⁶⁷ Barry Tuckwell has played the first horn part in the capriccios by J. D. Zelenka (*Die Orchesterwerke*, Archiv 2723 059 – recorded in 1977) and Hermann Baumann the horn part in Bb in BWV 14 (*Das Kantatenwerk*, vol. 4, Telefunken 6.35030-1-2 – recorded in 1972?). Prof. Baumann told me (in Gothenburg in November 1979) that it had taken him all his life to master the part, one which must, however, have been intended for a trumpet. He performed the part on a natural horn in high Bb about half a tone lower than modern pitch.

DAS NATURHORN IN PARIS

von DANIEL LIENHARD

Als Jagdinstrument hat das Horn in Frankreich, natürlich in einer der jeweiligen Entwicklungsstufe gemäßen Erscheinungsform, eine reiche Geschichte, die bis ins Mittelalter zurückreicht.

Für die Entwicklung des zukünftigen Orchester- und Kammermusikinstrumentes hatte es zweifellos einen bedeutenden Einfluß, daß die Jagd, und damit auch die Jagdmusik, am Hofe des Sonnenkönigs Louis XIV. und seiner Nachfolger einen wichtigen Stellenwert hatte.

Eine legendäre Figur jener Epoche war der Marquis Marc-Antoine de Dampierre¹, der von 1676 bis 1756 lebte. Er bekleidete unter anderem Ämter im Dienste des Duc de Maine und gelangte schließlich an den Hof von Louis XV., als dessen *Premier Gentilhomme des Plaisirs et de la Vénerie* (des Verantwortlichen für die Jagd) er seine Tage beschloß.

Seine Bedeutung für das Jagdhorn liegt darin, daß er nicht nur sehr zahlreiche Jagdfanfaren komponierte, sondern sie auch als einer der ersten notierte. Ihre Erstausgabe befindet sich im Anhang eines 1734 erschienenen Werks *Les Dons des enfans de Latone* von Jean Séré de Rieux.

Dampierre war mit den bedeutendsten Musikern seiner Zeit befreundet: Mouret, Morin, de Lalande, Campra, de Mondonville und anderen. Seine ca. 40 Fanfaren sind denn auch kleine Meisterwerke in der Tradition Lullys und verbinden Hof- und Jagdmusik auf das geschickteste. Eine seiner Fanfaren, „La Choisy“, findet sich in Michel Correttes „XIV. Concerto comique“ wieder, das zwischen 1732 und 1760 publiziert wurde und eines der frühesten Beispiele eines französischen Werks für Orchester mit einem solistischen Horn darstellt.

Der vorher erwähnte Jean-Baptiste Morin, einer der „Architekten der französischen Musik“, gehörte zu den ersten Schöpfern französischer Kantaten; einige seiner Werke zählen zu den vorzüglichsten ihrer Gattung, besonders sein 1708 publiziertes *Divertissement „La chasse du cerf“*, die Hirschjagd, das Morin für sein bestes Werk hielt. Auf einen Text von Séré de Rieux komponiert, gibt diese Kantate ein ideales Bild der französischen Jagd im 18. Jahrhundert, das sowohl beim König in Fontainebleau anlässlich der Uraufführung am 25. August 1708 als auch später beim Publikum eine sehr

¹ Ausführliche Biographie und Würdigung in: Francis Pinguet, „La Vénerie et sa Musique“, *La Revue musicale* 310-311 (1978) 85 ff.

günstige Aufnahme fand. Die Fanfaren der Jagdhörner geben dem Werk ein charakteristisches Kolorit und bilden einen aparten Kontrast zur feinziseliierten Melodik der Singstimmen. Morins Jagdkantate, deren gedruckte Partitur nur Geigen, Oboen und den Basso continuo enthält, wurde in den Pariser *Concerts spirituels* zwischen 1728 und 1733 nicht weniger als achtmal aufgeführt.

Diese Konzertreihe, die 1725 von Anne Danican Philidor gegründet worden war, entwickelte sich zur berühmtesten und wichtigsten der Stadt². Die Konzerte wurden jeweils abgehalten, wenn die Opernhäuser wegen religiöser Festtage geschlossen waren und wurden vom Orchester der Opéra bestritten. Alle Solisten von Rang, Sänger und Instrumentalisten, traten in diesen Konzerten auf. Für die Geschichte des Naturhorns in Paris sind ihre Programme eine unschätzbare Fundgrube, spiegelt sich in ihnen doch die aufkommende, stets zunehmende und schließlich geradezu unglaubliche Begeisterung für das Horn als Soloinstrument und dessen Virtuosen.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte Anton Hampel in Dresden das Inventionshorn erfunden, das einen Stimmzug inmitten des Hornrohres besaß; ungefähr gleichzeitig war er auch als erster oder einer der ersten darauf gekommen, die in der Naturtonreihe fehlenden Töne durch Stopfen mit der Hand im Schallbecher zu produzieren. Diese beiden Erfindungen, die sofort ihren Siegeszug durch Europa antraten, ermöglichten es dem Horn erst, als vollwertiges Solo- und Orchesterinstrument in Erscheinung zu treten, das nicht nur in der Clarinlage brillieren konnte.

Zu den ersten Komponisten in Frankreich, die das Horn im Orchester einsetzten, gehörten Antoine Dauvergne (*Les Troqueuers*, 1753), Jean-Philippe Rameau (*Les Surprises de l'Amour*, 1758) und André-Ernest-Modeste Gréty (zwei Arien, 1757).

Den Reigen der Hornsolisten im Rahmen der *Concerts spirituels* eröffnete am 17. Mai 1750 ein Quartett für vier Hörner eines anonymen Komponisten; im vorletzten der 1790 aufgehobenen Konzerte spielte Jean Lebrun den Hornpart in Deviennes *Symphonie concertante* für Flöte, Oboe, Horn und Fagott. In der Zwischenzeit waren gegen 30 Hornisten als Solisten in Konzerten für ein Horn und zwei Hörner, konzertanten Symphonien und Kammermusikwerken aufgetreten. Am häufigsten waren Giovanni Punto, der vorher erwähnte Lebrun, Jean-Joseph Rodolphe, das Hornduo Carl Türrschmidt / Johann Palsa, ferner Frédéric Duvernoy, Heinrich Domnich und Anton Buch zu hören, alles führende Vertreter ihres Instruments als Solisten und Pädagogen. Obwohl Lebrun, Rodolphe (für den sein Kompositionslehrer Niccolò Jommelli in seiner Oper *L'Olimpiade* eine Arie mit einem sehr anspruchsvollen obligaten

² Geschichte und Programme in: Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel 1725 - 1790*, Paris 1975, (Société Française de Musicologie).

Hornpart mit einem Tonumfang von dreieinhalb Oktaven geschrieben hatte³⁾ und Türrschmidt, dessen Beweglichkeit in der tiefen Lage legendär war, hervorragende Hornisten waren, dürften sie alle etwas im Schatten des gebürtigen Böhmen Punto gestanden haben. Schubart charakterisiert dessen Spiel in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* folgendermaßen:⁴⁾

„Punto, unstreitig der erste Waldhornist der Welt. Zwar glänzt er mehr in der Second als in der Prim, doch hat er den Umfang des Horns so studiert wie noch keiner; seine ganze starke Seele haucht aus dem Becher des Horns. Ein Adagio in der Schäferstunde von ihm blasen hören – ist das Ultimatum der Kunst. Auch Schwierigkeiten bringt er mit unbeschreiblicher Leichtigkeit heraus. Donnernd schlägt er das Contra C an und schwebt durch die unmerkbarste Bogenlinie ins obere C. Er weiß mit der Faust im Becher die in der Skala des Horns nicht befindlichen Töne so rein herauszubringen, daß er mit seinem D-Horn, ohne zum zeitverlierenden Maschinenhorn seine Zuflucht zu nehmen, Stücke aus allen Tönen begleitet. Seine Kompositionen sind ebenso trefflich als sein Vortrag, nur setzen sie immer einen Meister voraus – für Dilettanten sind sie nicht geschrieben.“

In Paris hielt sich Punto zwischen 1776 und 1799 sehr oft auf, unter anderem im Dienste des Comte d'Artois wie auch während zehn Jahren als Konzertmeister des Théâtre des Variétés Amusantes. In den *Concerts spirituels* trat er ca. 50 Mal, zumeist mit eigenen Werken, auf, oft mehrmals in einer Woche. Seine Kompositionen, ganz im Stile der Mannheimer Schule gehalten, sind qualitativ uneinheitlich. Oft demonstrieren sie aber eindrücklich die technischen Möglichkeiten eines Solisten des tiefen Horns (u.a. „batteries“, d.h. schnelle Arpeggi, große Intervallsprünge, Verwendung der extrem tiefen Lage), zu denen Punto gehörte.

Aus der in der Zwischenzeit erfolgten Spezialisierung der Hornisten auf das hohe bzw. das tiefe Register des Instruments lässt sich die sehr große Zahl von Aufführungen von Konzerten für zwei Hörner zurückführen, da in diesen Werken beide Hornisten ihre charakteristischen Fähigkeiten in das hellste Licht rücken konnten. Mehrere berühmte Duos, wie z.B. Türrschmidt/Palsa, Nagel/Zwierzina oder die Brüder Boeck, bereisten Europa mit großem Erfolg. In den Programmen der *Concerts spirituels* finden sich Doppelkonzerte u.a. von Punto, Rosetti, Lebrun, Vandebroeck, Vogel und Blasius, von denen die *Symphonie concertante* von Lebrun und Puntos Werk leider nicht erhalten geblieben sind.

³⁾ Druck Stuttgart 1783; Reprint New York & London (Garland) 1978, 3. Akt S. 13 - 36 (Aria Megacle). Dauprat hielt Rodolphe's Bestrebungen, den gesamten Umfang des Horns auszuschöpfen und auf die Spezialisierung als hoher oder tiefer Hornist zu verzichten, für falsch und gesundheitsschädigend; er schreibt ihnen gar Rodolphe's unheilbare Hernie zu (Méthode, Bd. 1, S. 9).

⁴⁾ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784). Text zitiert nach der von L. Schubart herausgegebenen Ausgabe, Wien 1806 / Neuausgabe Leipzig 1977, S. 155.

Einer ähnlichen Beliebtheit erfreuten sich konzertante Symphonien für verschiedene Instrumente, in denen das Horn oft auch eingesetzt wurde. Wir finden es bei Devienne, Cambini, Bréval und Wolf in Kombination mit anderen Bläsern, oder aber, wesentlich seltener, mit Streichern, so z.B. in der *Symphonie concertante* für 2 Geigen und Horn von Isidore Bertheaume, deren schwierige Hornstimme Jean Lebrun am 1. November 1786 spielte. Mozart ließ sich 1778 vom Genius loci zu einer leider verschollenen *Sinfonia concertante* für Flöte, Oboe, Horn und Fagott inspirieren; auch ihn muß Punto besonders beeindruckt haben, schrieb er doch seinem Vater: „Punto bläst magnifique.“⁵

Die Revolution hatte neben problematischen Konsequenzen immerhin auch zur Folge, daß es 1795 nach mehreren Anläufen möglich wurde, das Pariser Conservatoire, das seinen Ursprung in der Musikscole der Nationalgarde hatte, zu eröffnen.⁶ Erstmals existierte nun an diesem von Bernard Sarrette gegründeten Institut eine öffentliche Schule nicht nur für Sänger, sondern auch für alle Orchesterinstrumente, sogar mit einer besonderen Bevorzugung der Bläser, da diese in jener Zeit für die musikalische Begleitung der großen revolutionären Freiluftanlässe besonders wichtig waren.

Der anfänglich riesige Lehrkörper von 115 Professoren, darunter sechs für erstes und sechs für zweites Horn, wurde innerhalb weniger Jahre aus ökonomischen Gründen stark reduziert. Zu den ersten Hornlehrern hatten u.a. Antoine Buch, Frédéric Duvernoy, Jean-Joseph Kenn, Guillaume Schwentt, Henri Simrock, Othon Vandenbroeck und Heinrich Domnich gehört. Nach 1802 blieben nur noch die Klassen von Domnich und Duvernoy übrig, ab 1817 war Dauprat sogar alleiniger Professor. Frédéric Duvernoy war in verschiedener Hinsicht für die Entwicklung des Hornspiels in Frankreich sehr wichtig: Anders als Buch, Kenn, Simrock, Domnich, Vandenbroeck oder Punto, die aus Deutschland bzw. Belgien und Böhmen stammten, hatte der Autodidakt Duvernoy keinen direkten Bezug zur bis dahin vorherrschenden österreichisch-böhmisichen Tradition.

Unter seinen Neuerungen war vielleicht die wichtigste die Einführung des Cor-mixte, einer Spezialisierung auf die Mittellage des Horns unter fast ausschließlicher Benutzung des F-Bogens. Trotz dieser Beschränkung auf die

⁵ Paris, 5. April 1778, in: *Die Briefe W. A. Mozarts*, herausgegeben und eingeleitet von Ludwig Schiedermaier, München und Leipzig 1914.

⁶ Eine ausführliche Dokumentation der Geschichte dieses Instituts in: Constant Pierre, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, Paris 1900.

eineinhalb Oktaven zwischen c' und g“ hatte Duvernoy wohl auch wegen seiner bemerkenswerten Ausstrahlung als Solist größten Erfolg. An der Pariser Oper war er seit 1799 als Solohornist angestellt, dem vor allem die Ausführung solistischer und konzertanter Partien in Opern und Balletten oblag, die er oft auch selber oder in Zusammenarbeit mit anderen Solisten komponierte, während das eigentliche Hornquartett aus Buch, Kenn, Vandenbroeck und Paillard bestand. Mehrere Opern, besonders von Spontini, Kreutzer und Cherubini, enthalten lange und sehr exponierte *Cor-mixte-Soli*; dasjenige in Cherubinis *Anacréon* erstreckt sich mit Unterbrechungen über mehr als 30 Seiten der gedruckten Partitur,⁷ während ein anderes in Kreutzers Ballett *Psyché* überhaupt nur für Geige, Horn und Harfe gesetzt ist.⁸ Eine große persönliche Genugtuung muß für Duvernoy die Tatsache gewesen sein, daß auf dem Plakat der Uraufführung von Spontinis *Vestale* am 15. Dezember 1807 an wichtigster Stelle vermerkt war, daß er die Hornsoli spielen würde, während die Namen der Sänger winzig klein gedruckt waren und der des Komponisten gänzlich fehlte.⁹ Interessant ist, daß die *Cor-mixte-Solisten* auch auf dem F-Bogen spielten, wenn das Stück in einer anderen Tonart, z.B. in Es-Dur – wie in Julias Arie „Toi que j'implore“ mit obligatem Horn aus *La Vestale* –, stand.¹⁰

Duvernoy, Domnich und Dauprat waren die Autoren der wichtigsten zu Beginn des 19. Jahrhunderts erschienenen Hornschulen. Die beiden letzteren griffen das *Cor-mixte*-Genre allerdings scharf an. Domnich widmet diesem Thema einen längeren Artikel in seiner *Méthode*:¹¹

„Nachdem wir einen kurzen Blick auf die verschiedenen Perioden geworfen haben, die das Horn seit seiner Entstehung durchlaufen hat und wenn wir unsere Blicke einen Moment auf den gegenwärtigen Zustand dieses Instruments in Frankreich werfen, sehen wir mit Sorge, daß in einer Zeit, wo alle andern wie um die Wette über ihre Grenzen vorzurücken scheinen, das Horn allein aufgrund einer recht seltsamen Ausnahme, den Weg zurück verfolgte und sich von einem Umfang von vier Oktaven auf den von eineinhalb beschränkte. Dieses war das eigenartige Resultat des Einflusses einer leider zu leichten Art und Weise, die ihre Erfinder das *Genre mixte* (zu deutsch: gemischte Gattung) genannt haben. Um der neuen Gattung Ansehen zu verschaffen, warf man den hohen Tönen vor, unangenehm zu klingen; Ditel, Spandau, Chivigny, Paltsar hatten das Gegenteil bewiesen. Der gleiche Vorwurf ging an die tiefen Töne; Hampl, Punto, Durchmit hatten ebenfalls das Gegenteil bewiesen.“

⁷ Luigi Cherubini, *Anacréon ou l'Amour Fugitif, Opéra-Ballet en deux actes*, Paris (Magasin de Musique ...) 1803, S. 282 - 316.

⁸ Rodolphe Kreutzer, *Trio de Psyché pour Harpe, Violon et Cor*, Paris (Magasin de Musique) o.J.; Nota: Ce Trio est exécuté [sic] par l'Auteur, M.rs Dalvimar [sic] et Frédéric Duvernoy, dans le Ballet de Psyché.

⁹ Abbildung in: Théodore de Lajarte, *Les Curiosités de l'Opéra*, Paris 1883.

¹⁰ Gaspare Spontini, *La Vestale, Tragédie Lyrique en Trois Actes*, Paris ca. 1807, S. 224 ff.

¹¹ Heinrich Domnich, *Méthode de Premier et de Second Cor*, Paris 1807 / Reprint Genève 1974, S. VI.f.

Ich gebe zu, daß man an den beiden Enden des Umfangs des Instruments, um saubere Intonation und Tonschönheit zu verbinden, mehrere Jahre hartnäckiger Arbeit braucht. Das ist noch nicht alles; wenn der Künstler, dem es gelungen ist, in den extremen Lagen klare und saubere Töne nach Belieben zu erzeugen, diese Perfektion ohne Maß und Geschmack (...) einsetzt, bringt er sich teilweise um die Frucht seiner Bemühungen und gibt seiner Begabung eine ganz falsche Richtung. Nur die Mittellage des Instruments erlaubt alle Effekte und alle Vortragsarten; aber die sehr tiefen Töne müssen den Haltetönen vorbehalten bleiben und die hohen Töne dem Gesang. Ich verhehle nicht, daß sowohl auf der einen wie auf der andern Seite der Mißbrauch weit verbreitet war. Aber mußte man in der allgemein verspürten Notwendigkeit einer besseren Anwendung den Ausgangspunkt und die Ursache einer vollkommenen Aufhebung sehen? Niemand kannte die Möglichkeiten der Blasinstrumente besser als der berühmte Haydn. Niemand konnte die Effekte besser, mit mehr Geschmack, Einsicht und Vernunft anwenden. Wenn die Töne, von denen ich eben sprach, es verdienen würden so vernachlässigt zu werden, würde man sie in seinen Partituren nicht so oft antreffen. (...) Das *Genre mixte* hingegen, das weder soviel Arbeit noch soviele natürliche Voraussetzungen verlangt, mußte eine ganze Menge von Anhängern finden. Die meisten jungen Leute haben sich beeilt, es willkommen zu heißen und zu propagieren, aber man muß gestehen, daß ihr Fleiß nicht zum besten der musikalischen Kunst war, denn seit dieser Zeit kann man mit gewissen Effekten auf dem Instrument nicht mehr rechnen. Einige Ausführungen werden diese Wahrheit erhellen.

Gleichermaßen der hohen wie der tiefen Töne beraubt, können die *Cors mixtes*, die die Mode und die unheilvollen Entwicklungen der neuen Gattung in fast alle unserer Orchester eingeführt hat, weder auf dem C-, A- oder B-Bogen spielen. Was passiert also? Wenn ein Stück in B ist, verwenden sie das Es-Horn statt eines Instruments in der entsprechenden Tonart; sie nehmen das D-Horn, wenn das Stück in A steht, und wenn es in C ist, sind sie gezwungen, das F-Horn zu verwenden. Wenn nun ein Komponist die Absicht hat, in einer dieser drei Tonarten etwas Strahlendes auszudrücken, oder zum Beispiel den Kriegslärm, den Glanz des Sieges oder den Pomp des Triumphs wiederzugeben, verwendet er die Hörner so, daß sie alles ohne die Zuhilfenahme der Hand im Schallbecher spielen können. Weil aber die *Cors mixtes* transponieren müssen, wie in den Beispielen, verwandeln sich die klangvollen Töne oft in gestopfte und die leuchtendsten Töne erhalten einen düsteren und schauerlichen Tonfall, das Prestige der Illusion vergeht, und mit der Illusion wird die ganze Wirkung zunichte. Es gibt noch mehr. In der fiktiven Tonleiter, die aus der Transposition resultiert, trifft der Künstler, der sich der zweiten Stimme annimmt, manchmal auf Töne, die absolut schrecklich klingen und nur ein dumpfes Geräusch erzeugen. Um die Unannehmlichkeit dieses Zusammentreffens zu vermeiden, gibt es kein anderes Mittel, als die obere Oktave zu wählen; weil aber das erste Horn nicht wechselt, kommt es vor, daß sich die Terz in eine Sexte verwandelt, die Quarte in eine Quinte, die Quinte in eine Quarte, usw., und diese harmonische Umstellung, für die es keinen Grund und keine Vorbereitung gibt, gereicht weder dem Autor zur Ehre noch bereitet sie dem Zuhörer Vergnügen.

Vor einigen Jahren verwendete man auch mit Erfolg zwei Bögen, die die *Cors mixtes* gänzlich in Vergessenheit geraten ließen; es handelt sich um die in B basso und C alto. Das erste, feierlich und melancholisch, brachte in die traurigen Stücke eine düstere Farbe, eine strenge Melodie, einen religiösen Charakter. Der zweite schien einem schnellen Satz durch seine durchdringende Klangfarbe mehr Bewegung und Leben zu geben. Diese verschiedenen Nuancen brachten die Gedanken der Komponisten besser zum Ausdruck, indem sie die Orchester-effekte variierten; aber mangels erster und zweiter Hornisten sind die Komponisten heute aller dieser Vorteile beraubt.“

Louis-François Dauprat wurde 1781 in Paris geboren und war als Hornist ein Schüler Jean-Joseph Kenns (1757 - 1840), den er bis ins Alter als Pädagogen und Komponisten, besonders seiner schönen Horntrios wegen, sehr hoch schätzte.¹² 1798 gewann er den ersten je vergebenen *Premier Prix* für Horn des Pariser Conservatoire; das Raoux-Horn, das er als Geschenk erhielt, überließ er 1852 der Bibliothek des Conservatoire. Heute wird es im *Musée instrumental* dieses Instituts aufbewahrt.

Nach längeren Lehr- und Wanderjahren, während derer er auch intensive Kompositionsstudien bei Catel, Gossec und Reicha betrieb, wurde er 1808 Nachfolger Kenns im Orchester der Pariser Oper und schließlich, nach der Pensionierung Duvernoys, 1817 dessen Solohornist. Ein Jahr zuvor war er bereits zum Professor am Conservatoire und zum Mitglied der Kapelle von Louis XVIII. ernannt worden. 1828 gehörte er zu den Gründern des Orchesters der *Société des Concerts du Conservatoire*, dem heutigen *Orchestre de Paris*, und blieb bis 1841 Mitglied dieses hervorragenden Orchesters. Jacques-François Gallay, zusammen mit Jacqmin, Meifred, Méric, Baneux, Rousselot, Urbin, Bernard, Forestier und Paquis einer der vielen ausgezeichneten Schüler Dauprats, wurde 1842 Nachfolger seines Lehrers als Professor der Naturhornklasse (von 1833 bis 1864 leitete außerdem Pierre-Joseph Meifred eine Klasse für Ventilhorn). Wie es scheint, reagierte Dauprat mit Verbitterung auf seine vorzeitige Versetzung in den Ruhestand; aus bis heute ungeklärten Gründen blieb ihm auch trotz Interventionen der Direktoren Cherubini und Auber beim zuständigen Ministerium die Auszeichnung mit der Ehrenlegion versagt.¹³

Seine letzten Lebensjahre verbrachte Dauprat bei seiner Tochter und seinem Sohn in Alexandrien und Konstantinopel, wo er sich weiterhin der Reinschrift und Überarbeitung seines kompositorischen und pädagogischen Lebenswerks widmete. Er starb am 16. Juli 1868 in Paris.¹⁴

Dauprat war ein glühender Verfechter von Reformen und ein unermüdlicher Streiter für eine gründlichere musikalische Ausbildung der Hornisten und, damit zusammenhängend, für eine verbesserte Technik und interessantere Literatur, die den Möglichkeiten des Horns besser Rechnung trägt.

¹² J. Kenn, *36 Trios pour 3 Cors en mi, Nouvelle Edition revue par Dauprat*, Paris o.J. Das Adagio Nr. 19 (der revidierten Ausgabe) wurde an der Pariser Oper im Ballet *Psiché* [sic] gespielt. Dauprat (*Méthode*, Bd. 3, S. 63 ff.) schlägt vor, dieses Trio mit Hörnern in drei verschiedenen Stimmungen (As, Es und F) zu spielen, um die Anzahl der gestopften Töne zu reduzieren bzw. die unbefriedigendsten zu eliminieren (siehe Notenbeispiel im Anhang).

¹³ Paris, Archives nationales, Dossiers individuels: Louis-François Dauprat (AJ 37 68,3).

¹⁴ Ausführliche biographische Angaben über Dauprat finden sich in: Alexis Azevedo, „M. Dauprat“, in: *La France Musicale*, 9.8.1868, S. 248 f; comte A. de Pontécoulant, „RéPERTOIRE ANECDOTIQUE DES INSTRUMENTS COMPOSANT LE MUSÉE DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE“, in: *L'Art Musical*, 28. 1. 1864, S. 68 f.; François-Joseph Fétis, „L. F. Dauprat“, in: *Biographie universelle des Musiciens*, 2. Ed., Paris 1866, Bd. 2, S. 433 ff.

Seine extrem umfangreiche dreibändige Hornschule von über 450 Seiten lässt fast kein noch so unwichtig scheinendes Detail aus und ist in vielen Abschnitten, so z.B. über Artikulation, Kadenzen, Variationen, Stil und Ausdruck sowie wegen interessanter historischer Exkurse bis heute eine wahre Fundgrube von Ideen.

Ein zeitgenössischer Kritiker der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* fand zwar, daß „der Verfasser dabey nicht immer die wünschenswerthe Kürze angewandt (hat); überhaupt scheint er zu ausführlicheren Erörterungen sehr geneigt zu sein.“, ist aber doch der Meinung, „daß noch für kein Blasinstrument (zum Theil auch für kein anderes) ein Werk in dieser Vollständigkeit vorhanden ist.“¹⁵

Auch Fétis bemerkt in seiner *Biographie universelle*, daß die *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse*, wie ihr Originaltitel lautet, das beste Werk sei, das je über das Hornspielen publiziert worden sei.¹⁶ In Schillings *Encyclopädie* ist gar zu lesen, daß Dauprats *Méthode* „wie ein vernichtendes Meteor“ zwischen die Schulen von Duvernoy und Domnich und alle übrigen schon vorhandenen Schulen von Campini (sic), Punto, Vandenbroek (sic), Fröhlich und Belloli gefallen sei.¹⁷

Besonders am Herzen lag Dauprat eine noch weiter als bisher gehende Spezialisierung der Hornisten auf hohes oder tiefes Horn. Um diese Unterscheidung deutlicher zu machen, schuf er die Bezeichnungen *cor-alto*, d.h. Horn in der Bratschenlage, und *cor-basse*, Horn in der Cellolage. Sehr wichtig war ihm eine gleichwertige Einschätzung dieser beiden Gattungen, wie folgendes Zitat zeigt:¹⁸

„Da der Umfang des Horns vier Oktaven beträgt, wie wir sagten, ist es nicht möglich, eine so große Ausdehnung zu durchlaufen ohne nicht mindestens zwei Mundstücke mit verschiedenem Durchmesser zu verwenden. Da es nun gleichermaßen unmöglich ist, sich an das eine und an das andere zu gewöhnen oder sie abwechselungsweise zu verwenden, brauchte es, wenn schon nicht zwei Instrumente, wenigstens zwei Personen, von denen die eine, die die mittleren und hohen Töne des Horns durchläuft, die obere Stimme spielt und erster Hornist genannt wurde, während die andere, die die mittleren und tiefen Töne vereinigte, die Unterstimme ausführte und zweiter Hornist genannt wurde.“

Diese etwas unbestimmten Bezeichnungen enthielten immer ein zweideutiges Vorurteil gegenüber dem zweiten Horn, indem sie glauben machten, daß diese letztere Bezeichnung nicht eine besondere Gattung bezeichnete, sondern eine Unterlegenheit an Talent des Künstlers vermuten lasse. Diese Idee fand umso mehr Anklang, weil einige erste Hornisten, daraus Nutzen ziehend, aus Eitelkeit oder aus diesen beiden Gründen, sie zum Nachteil ihrer

¹⁵ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig Nr. 41, 7. 10. 1824, S. 657 ff. (Vollständiger Abdruck im Anhang).

¹⁶ Siehe Anm. 14.

¹⁷ Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart 1835, Bd. 2, S. 366 f.

¹⁸ *Méthode*, Bd. 1, S. 6 ff.

Kollegen oft unterstützt haben. Doch ist es gut zu wissen, daß selbst in den Orchestern, wo es nur zwei Hörner gibt, jeder der Ausführenden der erste in seiner Stimme ist, und daß einer den andern nicht ersetzen kann, da sie in der Aufführung gleich wichtig sind; und daß es bei den Hörnern nicht ist wie bei den Geigen, Flöten, Oboen, Fagotten, etc., die ohne weiteres die eine oder die andere der beiden für ihr Instrument geschriebenen Stimmen ausführen können, während die Hörner im Gegenteil in vielen Fällen ihre Stimmen nicht tauschen könnten, ohne durch ihre ungenügenden Mittel behindert zu werden.

Der Tonumfang beträgt zwei Oktaven und eine Quinte beim *Cor-alto* und drei Oktaven und eine Terz oder eine Quarte je nach Bogen beim *Cor-basse*.¹⁹ In dieser Hinsicht scheint der Vorteil bei *Cor-basse* zu liegen; wenn man aber die Lücken in seinem Umfang berücksichtigt und ihr Fehlen beim *Cor-alto*, sieht man, daß die Vorteile zumindest verteilt sind.

Das *Cor-alto*, dessen Hauptaufgabe es ist zu singen, hat mehr als zwei Oktaven für alle Arten von Melodien und Tonfolgen seiner Gattung. (...)

Das *Cor-basse* kann in der Musik, die dafür geschrieben ist, ebenso von der Wirkung der tiefen Töne profitieren wie es auch die Lücken, die nur eine Unvollkommenheit des Instruments sind, vertuschen kann; der Gesangslinie in der Mittellage kann es alle Arten von Tonfolgen oder batteries, die ihm gemäß sind, anfügen, und die Leichtigkeit, die es hat, abwechslungsweise die Melodie oder den Bass auszuführen, macht, daß die modernen Komponisten es für die Musik für mehrere Bläser vorziehen. Man kennt die Vorteile, die Reicha aus dieser doppelten Möglichkeit in seinen Quintetten für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott gezogen hat.

Ebenso können die Orchestersoli abwechslungsweise für das eine oder andere Horn sein, je nach der Tonart, in der sie komponiert sind und dem Umfang, den sie durchlaufen. Dies ist sogar ein Punkt, auf den es gut ist, die Aufmerksamkeit der Komponisten hinzulenken, die darin mehr Abwechslung finden und gleichzeitig die beiden Gattungen ermutigen und propagieren. (...)"

¹⁹ In der Introduction seines Quintetts für Horn und Streicher op. 6 Nr. 3 hat Dauprat, wie er selbst in Partitur und Stimme bemerkt, den ganzen Tonumfang des *Cor-Basse* in Es ausgeschöpft (Notenbeispiel nach der handschriftlichen Partitur von 1860 zitiert):

Adagio

Cor-Basse en Mi \flat

Più lento

etc.

Zusammen mit Vogt, Guillou, Bouffil und Henry nahm Dauprat an den Uraufführungen der zu ihrer Zeit als sensationell empfundenen Bläserquintette von Anton Reicha teil.²⁰ Rossini, der einige dieser Quintette in Paris hören konnte, zeigte sich besonders vom Können Dauprats sehr beeindruckt.²¹ Die Wertschätzung, die Dauprat selber für die Quintette hatte, die er auch in der *Méthode* als ideales Unterrichtsmaterial für das letzte Studienjahr empfiehlt, um sich im Solo und in der Begleitung zu üben, zeigt sich darin, daß er im Ruhestand Partituren sämtlicher 24 Quintette verfertigte, die er in vier schön gebundenen Bänden der Pariser Konservatoriumsbibliothek zum Geschenk machte.

Die Entstehung von Reichas 24 Horntrios geht ebensfalls auf die Initiative Dauprats zurück, der den befreundeten Meister mit Kenns Trios bekannt machte, die sich Reicha zum Vorbild für seine eigenen nahm.

Für seine Intentionen war Dauprat eine möglichst perfekte Stopftechnik von großer Wichtigkeit. Er plädierte dafür, die gestopften Töne von Anfang an in den Unterricht einzubauen, um die Sicherheit im Umgang mit ihnen zu vergrößern und einen unerwünscht großen Klangunterschied zwischen offenen und gestopften Tönen zu vermeiden.

²⁰ In seiner *Notice sur Reicha/Musicien Compositeur et Théoriste* (Paris, 1837) schildert sein ehemaliger Schüler J. A. Delaire die Entstehung und Wirkung dieser Quintette: „Den Blasinstrumenten fehlte nicht nur klassische Musik, sondern überhaupt gute Musik; kein berühmter Komponist hatte besonders für sie geschrieben, während die Streichinstrumente reich an hervorragenden Werken waren. Beeindruckt von den neuen und mannigfaltigen Wirkungen, die aus einer glücklichen Mischung der ersteren resultieren konnten, hatte Reicha die Idee, die fünf wichtigsten zusammenzufügen, nämlich die Flöte, die Oboe, die Klarinette, das Horn und das Fagott. Um sie passend zu verwenden und ins rechte Licht zu rücken, mußte er vertiefte Kenntnisse über die Natur jedes einzelnen erwerben und neue Kombinationen schaffen. Reicha machte sich mit Feuer ans Werk. Nachdem er von den geschicktesten Professoren einige Auskünfte erhalten hatte, ließ er nacheinander sechs Quintette erscheinen, die auf wunderbare Art von den Herren Guillou, Vogt, Bouffil, Dauprat und Henry aufgeführt wurden, während drei aufeinanderfolgenden Wintern im Foyer der Salle Favart. Das war der Treffpunkt der distinguiertesten Künstler und Liebhaber von ganz Paris; (...) Cherubini sagte, daß ihn diese Musik so beschäftigte, daß er davon gereizte Nerven habe; die berühmte Sängerin Madame Catalani, zu der Zeit Direktorin des Theaters, ließ keine Möglichkeit aus, ihrer Befriedigung Ausdruck zu verleihen. Begeistert durch die Glückwünsche, die er erhielt, erhöhte er die Zahl seiner Quintette auf 25, in vier Lieferungen herausgegeben. (...) Die immense Beliebtheit, die sie hatten, öffnete ihrem Autor die Türen des Conservatoire, wo er 1818 als Kontrapunkt-Professor eintrat. Viotti, an der Spitze der Grand Opéra, ließ sie während zwei Jahren hintereinander in den Programmen der *Concerts spirituels* erscheinen. Alle wollten sie seither hören, und überall erzeugten sie die gleichen Gefühle des Erstaunens und des Vergnügens. Die Zeit hat diesen Erfolg bestätigt; heute hält man die Reicha-Quintette für Meisterwerke, würdig, mit denen von Haydn, Mozart und Beethoven zu konkurrieren.“

²¹ Azevedo, S. 249

Dauprat war der Meinung, daß sich die herkömmliche Hornliteratur in sehr konventionellen Bahnen bewegte und dringend einer Auffrischung bedurfte; die schematischen technischen Passagen, die ewig gleichen Jagdrondos, die phantasielosen Echostellen, die unsangliche Melodieführung besonders in den Hornduos waren ihm zuwider, wie er überhaupt der Meinung war, daß bedauerlicherweise der technischen Vervollkommnung das Studium der Harmonielehre und der Komposition zum Opfer gefallen sei.

Die Kompositionen, die Dauprat für seine Schüler schrieb, sind meistens technisch anspruchsvoll und generell, was Thematik und Harmonik anbelangt, auf einem sehr respektablen kompositorischen Niveau, zudem kontrapunktisch oft ausgesprochen originell.²²

Für seinen Unterricht am Conservatoire verwendete Dauprat neben seinen eigenen Werken Kompositionen seiner Zeitgenossen, insbesondere von Reicha, Devienne, Kenn, Duvernoy und Eler. Die sinnvolle Abfolge dieser Werke erläuterte er im 2. Band seiner *Méthode* (siehe Anhang).

Von den Werken der Vergangenheit, die für Horn komponiert worden waren, hielt Dauprat wenig. An Werken wie den Duos von Türrschmiedt und Palsa, die er allenfalls als virtuose Etüden für zweites Horn gelten ließ, kritisierte er insbesondere die banale Melodieführung ohne Anmut und die harmonische Monotonie.

Um zumindest der harmonischen Eintönigkeit entgegenzuwirken, entwickelte Dauprat das System der Komposition für Hörner in verschiedenen Stimmungen. Im Vorwort zur Edition seiner Trios und Quartette op. 8 legte er diese Theorie dar:²³

„Man hat schon Trios und Quartette für Hörner komponiert, in denen aber alle Ausführenden sich nur eines einzigen gleichen Bogens bedienten, den sie nach Belieben auswählten. Von daher mußten die Haupttonarten und die verwandten Tonarten relativ beschränkt sein, da der Komponist, um ein Überwiegen gestopfter Töne zu vermeiden, nur eine kleine Zahl von Modulationen verwenden konnte.“

Hier ist das nicht dasselbe, da jeder Ausführende fast immer seinen besonderen Bogen hat, woraus vier wirkliche Vorteile resultieren:

1. Eine Ausdehnung über mehr als drei Oktaven, von denen fast alle Töne vorteilhaft angewendet werden können.

²² Über seine Kompositionen schreibt Dauprat im 2. Band seiner *Méthode*, S. 159, folgendes: „Da wir sehr wohl gefühlt haben, daß wir nicht berühmt werden konnten, wollten wir uns nützlich machen: Mit wenig Leichtigkeit für die Komposition ausgestattet, haben wir sie durch Eifer und Geduld ergänzt. So kann unsere Musik, ganz berechnet und sozusagen mit Zirkel und Lineal gemacht (besonders unsere Duos, Trios, Quartette und Sextette), vielleicht die Mühe, die sie uns gekostet hat, spüren lassen; aber das wenige, was wir in den ungefähr fünfzehn Jahren machen konnten, kommt den Schülern zugute, deren Gattung diese Musik deutlich festlegt und die unter diesem Aspekt als klassisch angesehen werden kann.“ Ein Verzeichnis sämtlicher Werke Dauprats für Horn findet sich im Anhang.

²³ *Six Trios et Six Quatuors/pour Cors, en différens Tons/Composés et Dédiés/ à son Ami A. Reicha/ par Dauprat/ .../op. 8/.../ Paris, Chez Schonenberger, Boulevard Poissonnière, 10.*

2. Soviele verschiedene Klangfarben wie Hörner, was einen besonderen Wohlklang ergibt und es ermöglicht, die Farbe und den Charakter der Melodie zu variieren, indem man abwechslungsweise von den hohen, brillanten und leuchtenden Tönen des G-Horns zu den tiefen, dunklen und melancholischen Tönen des C- und D-Bogens hinüberwechselt und von denen schließlich zu denen der Mittellage.
3. Eine größere Zahl von Haupt- und verwandten Tonarten und in der Folge mehr Modulationsmöglichkeiten.
4. Der Vorteil, die Anzahl der gestopften Töne zu vermindern, sei es durch den Gebrauch verschiedener Bögen, oder indem man die begleitenden Stimmen einander ablösen lässt, in dem Maß wie es die Regeln der Komposition erlauben.
- Eine Schwierigkeit gibt es zuerst für diejenigen, die diese Musik aufführen: Sie besteht im Hören mehrerer verschiedener Tonleitern, auf das Instrument bezogen, obwohl sich diese verschiedenen Tonleitern alle auf eine beziehen. So z.B. im 1. Quartett, das in g-moll steht:
1. Das erste Horn in G hat drei b vorgezeichnet und spielt in c-moll.
 2. das 2. erste Horn in F hat nur ein b und spielt in d-moll.
 3. das 1. zweite Horn in Es hat ein Kreuz vorgezeichnet und spielt in e-moll.
 4. das 2. zweite Horn, oder *Cor-Basse*, in C hat zwei b und spielt in g-moll.

QUATUOR N.⁰ I.

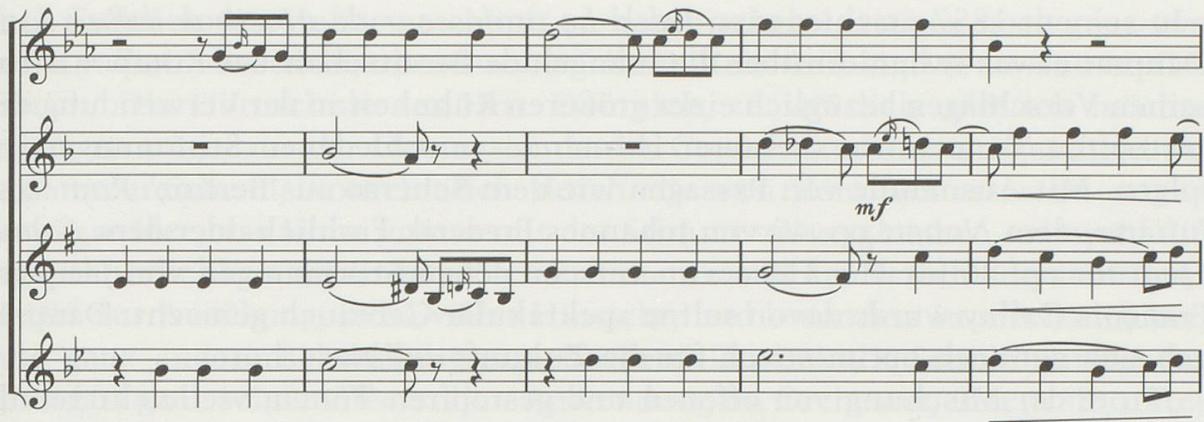
Allegro poco agitato $\text{d}=88$ du mét

1. Horn in G

2. erstes Horn in F

1. zweites Horn in Es

2. zweites Horn in C



Die verschiedenen Versuche, die mit diesen Trios und Quartetten gemacht wurden, haben der Vorstellung, die sich der Autor von ihnen gemacht hatte, entsprochen, und da man ihre Wirkung glücklich und neuartig fand, hat er sich beeilt, sie zu publizieren.

Man wird ohne Zweifel einwenden, daß die Schwierigkeit, drei oder vier Hornisten zu vereinigen, die ihr Instrument gut genug beherrschen und bei denen die Gattungen von erstem und zweitem Horn deutlich festgelegt sind, diese Musik nur in den großen Städten aufführbar macht und in einigen Regimentern, wo sie Ersatz für die gewöhnliche Harmonie bieten könnte. Aber sollte sie nur in Paris zu hören sein, hätte der Autor dennoch einen Teil seiner Absichten verwirklicht, indem er versuchte, die Fortschritte der Kunst, die er unterrichtet, zu erweitern und alle Möglichkeiten seines Instruments aufzuzeigen.“

Dem inzwischen erfundenen Ventilhorn und den anderen Ventilinstrumenten stand Dauprat mit etwelcher Skepsis gegenüber. Sein ehemaliger Schüler Pierre-Joseph Meifred, dem einige Verbesserungen des Instruments gelungen waren, konnte seine Bedenken etwas zerstreuen. In seiner *Méthode pour le Cor chromatique ou à Pistons* von 1840 vertritt dieser, ähnlich wie schon Dauprat in seinem kurzen Artikel „Du Cor à Pistons“ von 1826, die Meinung, daß die Ventile ausschließlich der Intonationskorrektur und der leichteren Erzeugung der tiefen Töne dienen sollten und dem Horn auf keinen Fall der ganz besondere Klangunterschied zwischen offenen und gestopften Tönen verlorengehen sollte. In der Tat schreibt Dauprat in einer Anmerkung zu seinem letzten gedruckten Kammermusikwerk, dem *Grand Trio* op. 26, daß er der Verwendung eines Ventilhorns für die dritte, tiefste Stimme zustimmen würde, da in dieser Partie besonders viele sehr dumpfe Stopftöne vorkämen, warnt aber sogleich wieder vor der falschen Verwendung dieses Instruments.

Das Ventilhorn hatte es extrem schwer, sich in Frankreich durchzusetzen. Nach Meifreds Pensionierung wurde die Ventilhornklasse 1864 aufgelöst und erst 1903 wieder eröffnet. Aus diesem Grund blieb die Naturhorntradition so stark, daß noch 1906 Dukas für Teile seiner „Villanelle“, 1908 Enesco für ein Blattlesestück des Conservatoire und 1910 Ravel für das berühmte Hornsolo in *Pavane pour une infante défunte* das Cor simple in F bzw. G verlangten.

In seinem 1857 erschienenen Buch *Le professeur de musique* äußert sich Dauprat etwas resigniert über die mangelnde Bereitschaft der Komponisten, seinen Vorschlägen bezüglich einer größeren Kühnheit in der Verwendung der gestopften Töne sowie mehrerer Hörner in verschiedenen Stimmungen zu folgen. Mit Ausnahme von Passagen wie dem Scherzo aus Berlioz' *Roméo et Juliette*, dem *Nonett* op. 40 von Johannes Frederik Fröhlich oder dem *Grand Quatuor* op. 26 für vier Hörner in verschiedenen Stimmungen von Jacques-François Gallay wurde davon selten spektakulär Gebrauch gemacht. Dauprat gab sich dennoch optimistisch für die Zukunft des Naturhorns:

„Trotz der Mischung von offenen und gestopften Tönen, vielleicht gerade aufgrund dieser Mischung von Hell und Dunkel, die dem Instrument eine ganz besondere Physiognomie gibt, schließlich trotz seiner Gebrechen, wie sich M. Meifred, Professor für Ventilhorn am Conservatoire, ausdrückte, ist man sich allerseits nicht weniger einig, daß das Horn, ohne Ventile, eine der schönsten und verführerischsten Stimmen ist, die man hören kann.“²⁴

Anhang I

Die ausführlichste zeitgenössische Rezension von Dauprats *Méthode*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig No. 41, den 7. October 1824, 26. Jahrgang. S. 657 - 666

RE C E N S I O N .

Méthode de Cor-alto et de Cor-basse (premier et second Cor) composée – par Dauprat, professeur à l'école royale de musique et de déclamation. Paris, chez Zetter et Comp. (Prix 70 Fr.)

Dem Rec., welcher in Frankreich lebt, ist nicht bekannt, ob ausser diesem Lande mehre bedeutende Lehrbücher für das Horn erschienen sind; er kennt unter diesen nur die kleine Hornschule, nach den Grundsätzen anderer Meister, von J. Fröhlich, und einen noch ungedruckten *Metodo per Corno da Caccia del Sigr. L. Belloli*. Die in Frankreich herausgekommenen sind folgende: *Seule et vraie Méthode pour apprendre facilement les élémens de Premier et Second Cor, par Hampl et Punto*; *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à donner du Cor, par O. Vandenbroek*; und dessen Auszug *Instructions élémentaires pour le Cor par J. M. Cambini*; *Méthode pour le Cor par F. Duvernoy*; und *Méthode pour premier et second Cor par Domnich*. Seit der Errichtung des Conservatoriums (1795) waren die beyden letzteren Anweisungen die brauchbarsten und geachtetesten; die anderen, früher herausgekommenen, unter welchen die von Punto die vorzüglichste ist, aus welcher

²⁴ Louis-François Dauprat, *Le Professeur de Musique*, Paris 1857, S. 112.

auch Fröhlich das Meiste geschöpft zu haben scheint, zeugen noch ganz von der Kindheit dieses Instrumentes zu ihrer Zeit und sind jetzt ausser Gebrauch. Die Hornschule des Hrn. Domnich, zu wörtlich und, ich möchte sagen, zu träge, aus der Gesangsschule des Conservatoriums ausgeschrieben, war unzureichend, vornehmlich durch die von dem Verfasser zu streng verfolgte Idee, das Horn immer mit der Stimme zu vergleichen, wiewohl die Eigenthümlichkeit dieser beyden Instrumente und die Verschiedenheit ihrer Mittel zur Ausübung, in so vieler Hinsicht, und besonders in mechanischer, eine ganz andere Behandlungsart erfordert. Duvernoy's Schule entzog das Horn fast ganz seiner effectvollen Anwendung im Orchester, indem sie, unter einem leeren Vorwande, seinen Umfang beschränkte und nur ein einziges Genre, welches seine Anhänger Genre-mixte nannten, für das Horn gelten liess. Wenn der Erfinder desselben, der frühzeitig die Begleitung im Orchester aufgab, um nur die Soli darin zu blasen, durch seine Ausführung den kleinen Umfang, den er sich vorbehielt, rechtfertigen konnte, so konnten es doch keinesweges seine Schüler im Orchesterspiele, weil sie weder ein erstes noch ein zweytes Horn sind, das heisst, weil sie die beyden Enden des Umfanges des Hornes nicht erreichen und dadurch nur ihre Unfähigkeit im Orchester beweisen, wo sie, indem sie sich nur der mittleren Töne (Bogen) bedienen, alles transponiren, was für tiefere und höhere Töne geschrieben ist; welches auch dem gerechten Tadel der Componisten und der Kenner nicht entgieng.

Andere Grundsätze stellten dagegen Thürschmidt, Spandaw, Punto, Kohl, Domnich und Kenn auf.

Hr. Dauprat, Schüler dieses letztern, studirte sorgfältig die Lehren dieser deutschen Meister und suchte nun alles wieder in ein richtiges Geleis zu leiten und dem Horne wieder zu geben, was es durch die nachtheilige Einführung des Genre-mixte in Frankreich verloren hatte. Sein erstes Bestreben war, durch eigene Ausführung seine Grundsätze zu bekräftigen, und diess ist ihm vollkommen gelungen: der Ruf, den er sich in Frankreich, als der geschickteste und gründlichste Hornist erworben hat, und die ihm dadurch gewordenen Anstellungen, geben ihm nun das Recht, Gesetze in seinem Gebiete aufzustellen. Die Composition studirte er unter Catel, Gossec, und zuletzt unter A. Reicha, mit seltenem Fleisse. Er hat ohngefähr zwanzig Werke herausgegeben, von welchen die meisten, zwar allgemein geschätzte Tonstücke, doch fast ausschliesslich für den Unterricht geschrieben sind. Dahin gehören: die sechs grossen Duos in Es, in welchen er alle dur und moll-Gammen die auf einem einzigen Tone brauchbar sind, behandelt hat; die zwanzig Duos in verschiedenen Tönen, mit den Versetzungen der Töne und Gammen für jedes dieser Stücke; seine Terzetten, Quartetten und Sextetten für Hörner in gleichen und in verschiedenen Tönen; seine Solo's und Concerte für erstes und zweytes Horn etc.

Die Schüler, die aus den Lehrklassen des Hrn. Dauprat hervorgegangen sind, und jetzt die ersten Plätze in Paris, in den vorzüglichsten Provinzial-Städten und in den Regimentern besetzen, bewähren die Vortrefflichkeit der Lehr-

sätze ihres Meisters, und diese Lehrsätze liefert nun gegenwärtiges Werk, mit allen nöthigen Beyspielen, in einer wohlgeordneten Zusammenstellung.

Das Werk besteht aus drey Theilen. Der erste und stärkste enthält alles, was ein tüchtiger Hornist zu wissen und auszuüben braucht, ohne es jedoch auf Concertspiel anzulegen; dieses wird im zweyten Theile abgehandelt. Der dritte Theil ist eine Anweisung für Componisten, die das Horn nicht selbst spielen und dennoch mit Sachkenntniss dafür schreiben wollen.

Eine ziemlich lang, aber wohl geschriebene Vorrede enthält eine kurze Uebersicht der ausübenden Musik in Frankreich, wo die Blasinstrumente, und namentlich das Horn, lange zurück geblieben sind und sich erst später, seit Entstehung des Conservatoriums, und meistens nur durch dieses, nach dem Gesange und nach den schon sehr vollkommenen Saiteninstrumenten gebildet haben; zeigt dann, wie das Genre-mixte das Horn beschränkte und seine Fortschritte hinderte; und spricht über die vorgebliche Armuth dieses Instrumentes und die Einseitigkeit, die seinem bisherigen Unterrichte anklebte, während es doch Mittel besitze, Alles zu leisten u.s.w.

Die Abschnitte 1, 2, 3 und 4 handeln: von der gegenwärtigen Gestalt des Hornes, von den verschiedenen Wechselbögen und von denen, die noch hinzugefügt werden könnten; von den Veränderungen und Verbesserungen durch Klappen, die man einführen möchte (Hr. D. ist nicht dafür geneigt); von dem allgemeinen Umfange des Hornes und seiner Töne. Der fünfte Abschnitt giebt die Verschiedenheit und den Nutzen des ersten und zweyten Hornes (Corno-alto und Corno-basso) an. Jedem, der den Genre-mixte vorzieht, ist es zu rathen, die hier angeführten Gründe zu beachten. Bis zum 16ten Abschnitte werden folgende Gegenstände abgehandelt: von dem Mundstücke und seinen Verhältnissen für Alt- und Bass-Horn (mit einer Zeichnung); von der Stellung des Körpers und der Haltung des Instrumentes; von der Gestalt der Hand im Trichter für die gestopften Töne: das mehr oder weniger Zustopfen wird im ganzen Werke mit 0, 1, 3/4, + und + angedeutet*; vom Athem-schöpfen; von den Biegungen (Modifications) des Tones; von den offenen und den gestopften Tönen; von der gewöhnlichen Art für das Horn zu schreiben; von der Reinheit des Tones.

Bis hierher ist alles theoretisch und bloss Text, wenige Notenbeispiele ausgenommen; darauf folgt dann das Praktische, von Seite 30 bis zu Ende dieses Theiles, welcher 200 grosse, oft fast überladene Seiten stark ist.

* In einer kürzlich in Paris erschienenen 25 Seiten starken *Nouvelle Méthode de premier et second Cor par Klein* ist die Zustopfung des Trichters auf gleiche Weise angegeben. Die Partituren der Trios, Quatuors und Septuors für Hörner in verschiedenen Tönen, von Hrn. Dauprat nebst seinem Op. 13, wo dieselbe Bezeichnung vorkommt, waren aber schon lange bekannt. Uebrigens schien sich Hr. Klein kein Bedenken zu machen, aus anderen Werken, besonders aus Domnich, ganze Stellen, wie Seite 2, 3, 4, 5, 10, 11, wörtlich abzuschreiben.

Dass der Verfasser nicht zu ersten Anfängern in der Musik sprechen wolle, beweisst die Hinweglassung der ersten Anfangsgründe, als: Kenntniss der Noten, Schlüssel, Pausen etc. die man in den meisten ähnlichen Werken anzutreffen gewohnt ist; der Schüler muss schon einen tüchtigen Cursus im Solfeggiren gemacht haben. Wie sehr hier darauf gedrungen wird, frühzeitig die gestopften Töne mit den offenen auszugleichen und nicht mit dem C dur Akkord anzufangen, dessen alleinige Uebung nur die Schwierigkeit der andern Tönen fühlbarer machen würde, erhellt sogleich aus den ersten Beyspielen, die dem Schüler zum täglichen Studium empfohlen werden.

Auf ähnliche Art werden diese Uebungen, 150 an der Zahl, durch alle mögliche Richtungen und Verbindungen, bis zum Schwierigsten, fortgeführt. Das Alt-Horn steht immer auf dem linken Blatte, das Bass-Horn auf dem rechten, so dass die nöthigen, unten am Blatte stehenden, Anmerkungen für beyde Hörner zugleich gelten.

Es würde hier zu weitläufig werden, in alles noch folgende umständlich einzugehen; man kann sich ohngefähr einen Begriff davon bilden, wenn man erwägt, dass alle nachstehende Artikel, als: zweystimmige Uebungsstücke für beyde Hörner; über das Schwellen des Tones; über den Triller; über das Treffen entfernter Intervalle (50 Nummern, theils ein- theils zweystimmig, jede von 16 bis 50 Takte lang) eben so ausgearbeitet sind wie der oben besprochene, der nur zum Treffen der Töne Sekundenweise und zur gleichen Aushaltung derselben bestimmt ist. Bis hieher war alles in C dur; nun folgen Uebungen in allen Tönen. Die Uebungen im Zungenstosse, in gebrochenen Akkorden in allen Tönen, in Gammen und Läufen, diatonischen und chromatischen, ein- und zweystimmig und mit einem begleitenden Basse, füllen achtzig Seiten. Den Unterricht über die einfache und doppelte Appoggiatura, den Gruppetto, den Mordente etc., wie diese Verzierungen auf dem Horne müssen gegeben werden u.s.w. nebst zahlreichen Uebungsstücken über alles bis hieher verhandelte, beschliessen diesen ersten Theil, dem noch eine thematische Tabelle von 25 Solfeggien aus der Gesangschule des Conservatoriums angehängt ist. Diese Tabelle giebt die ersten Takte jedes Solfeggios mit den für das Horn möglichen Transpositionen an. Hr.D. verweist vorzugsweise auf solche Stücke, die nicht für das Horn gesetzt worden sind, weil alle andere, für dieses Instrument componirte, immer mehr oder weniger auf die offenen Töne und gewisse angenommene Formeln berechnet

sind und dadurch dem Studirenden zur Ausrundung seiner gestopften Töne nicht das darbieten, was er in den vorgeschlagenen Sätzen von fünf und zwanzig verschiedenen berühmten Componisten der italienischen Schule findet.

Rec. hat keinen Punkt, sowohl im Theoretischen als im Praktischen, gefunden, über welchen ihn dieser erste Theil unbefriedigt gelassen hätte; wer natürliche Anlagen und die nöthige Beharrlichkeit hat, dieses Lehrbuch so zu brauchen, wie es der Verfasser gebraucht wissen will, wird dahin gelangen können, auf dem Horne nicht nur das zu leisten, was man davon zu verlangen gewohnt ist, sondern auch die Grenzen desselben zu erweitern und dadurch jedem andern Blasinstrumente, auch dem reichsten, den Rang streitig zu machen.

Der zweyte Theil ist, wie schon bemerkt, mehr für den Bravourspieler als für den begleitenden Hornisten bestimmt. Die ersten Abschnitte enthalten eine Abhandlung von dem besondern Zungenstosse, wie er in gewissen durchgehenden Noten, im Bravourgesange u.s.w. anzuwenden ist. Dann folgen 330 stufenweise Passagen für das Alt-Horn und 370 für das Bass-Horn. „Die in diesem zweyten Theile vereinigten Passagen sind dazu bestimmt, die verschiedenen Arten der Schwierigkeiten darzubieten, die dem Horne eigen sind und auf die man gewohnt ist, häufig zurückzukommen, und über welche der Ausübende sich unaufhörlich einüben und mit einer gewissen Beharrlichkeit durcharbeiten muss.“

Um dem Leser eine Ansicht dieser Uebungen zu geben, stehe hier die erste und die letzte Nummer beyder Hörner.

Cor-Alto.

N° 1. *usw.*

N° 330.

No. 1 des Basshorns ist dasselbe wie No. 1 des Althornes, nur steigt es nicht so hoch und viel tiefer herunter als das andere.

Cor-Basse.

Nº 370.



Dann sind noch die Transpositionen angegeben, nach welchen der Schüler jedes dieser Beispiele selbst zu versetzen hat.

Hierauf folgen die Cadenzen, so wie sie, nach freyer Phantasie, vorgeschrieben, angebracht und ausgeführt werden müssen und endlich: von dem variirten Thema, wenn dieses, wie gewöhnlich geschieht, in C oder in G oder in F dur geschrieben ist; für jede dieser Tonarten sind besondere Abhandlungen und Beispiele für beyde Hörner.

Zum Schlusse folgen: Rath an die Schüler über die musikalischen Studien; von der Schüchternheit und dem Misstrauen gegen sich selbst bey der Ausübung vor dem Publikum; von der einfachen und der obligaten Begleitung; vom Concerte; von der vielstimmigen Hornmusik; von den unentbehrlichen Eigenschaften eines guten Spielers; von der Farbe; vom Style; vom Geschmack und der Anmuth; von dem Ausdruck und der Verkünstelung; von den Sordinen und den Doppeltönen; dieser Abschnitt schliesst also: „Ueberlasset daher den Marktschreyern jene ausserordentliche Kunstmittel, die nur dem Mittelmässigen ziemen, die nur von Unwissenden bewundert und von den Kennern so wie von den wahren Künstlern verachtet werden“; – an die Lehrer; von den Preiskämpfen (Concursen), von der classischen Musik (Schulmusik) für das Horn.

Alle in diesem letzten Paragraphen angezeigten Artikel enthalten manche scharfsinnige Lehren und Bemerkungen; doch hat der Verfasser dabey nicht immer die wünschenswerthe Kürze angewandt; überhaupt scheint er zu ausführlicheren Erörterungen sehr geneigt zu seyn.

Auf dem Titel ist noch angemerkt: „Der dritte, insbesondere für die Componisten bestimmte Theil wird einzeln verkauft, Preis 20 Fr.“ Es ist unmöglich, dass ein Tondichter alle Instrumente praktisch kennen könne, er muss sich in Rücksicht mehrer mit einer theoretischen Kenntniss begnügen. Es giebt selbst ausgezeichnete Componisten, die keines von allen Orchesterinstrumenten selbst spielen und dennoch jedes genau kennen. Diese Kenntniss ward ihnen aus Lehrbüchern, aus dem Anhören ihrer eigenen Compositionen

und den ihnen darüber gemachten Bemerkungen u.s.w.; das Horn ist aber unter allen Instrumenten (in dieser Hinsicht) am schwersten zu kennen und auch am wenigsten gekannt. Ein Werk, wie das gegenwärtige, welches dem jungen Tondichter (wohl auch manchen ältern, denn diese machen noch häufig Verstösse dagegen) alles darbietet, was er von einem ihm im Orchester so wichtigen Instrumente zu wissen braucht, muss ihm, selbst wenn es nur oberflächlich bearbeitet wäre, willkommen seyn. Oberflächlich ist aber dieses Werk keineswegs: die blosse Angabe der darin enthaltenen Ausarbeitungen und die Berücksichtigung, dass diese Ausarbeitungen hundert Seiten füllen, von einem Manne geschrieben, der bewiesen hat, dass er alle Eigenheiten seines Instrumentes auf das genaueste kennt und anderen mitzutheilen weiss, bürgen hinlänglich für seine Vollständigkeit und Gründlichkeit. Es folgt nun hier, ohne weitere Bemerkungen, die Uebersicht der in diesem dritten Theile enthaltenen Abschnitte.

Vorbericht, erster Abschnitt: über das Eigenthümliche, den Charakter des Hornes und seiner verschiedenen Töne (Wechselbogen), mit Beyspielen, die, in demselben Tone gelassen, durch Versetzung mit anderen Bogen einen verschiedenen Charakter erhalten. Zweyter Abschnitt: die Art der Alten und Neueren, die Hornstimmen zu schreiben; Tabelle aller in der Orchesterbegleitung anwendbaren Töne auf allen Bögen, nebst der Transposition ihres eigentlichen Sitzes in Bezug auf andere Instrumente; acht Bemerkungen über diese Tabelle, nebst sieben kleinen Tabellen darüber, wie gewisse gestopfte Töne, wenn ihnen nämlich gewisse andere, offene, vorangehen, oder nachfolgen, mit Vortheil angewandt werden können, wie z.B.

C $\overbrace{\text{Des}}$ C, g $\overbrace{\text{as}}$ g, oder c $\overbrace{\text{des}}$ c u.s.w.

Dritter Abschnitt: vom obligaten Eintreten und Ritornellen im Orchester. Vierter Abschnitt: Analysen über Gluck's Opern; über *Oedipe* von Sacchini; über *Didon* von Piccini. Fünfter Abschnitt: über Haydn's *Symphonien*; diese empfiehlt der Verf. besonders zum Studium an. Sechster Abschnitt: von der Anwendung von zwey oder vier Hörnern; vier und zwanzig Tabellen über die Zusammenstellung zweyer verschiedenen Bogen, mit der transponirten Andeutung ihres ganzen Umfanges, in so weit er für das Orchester anwendbar ist. So erhält man z.B. mit dem Bogen D und F eine vollständige diatonisch chromatische Tonfolge der F- Tonleiter, von grossem G bis zweygestrichenem F, nebst dem grossen C, D und F, mit offenen Tönen. Anmerkungen über diese Tabellen. Siebenter Abschnitt: sechs Tabellen über die besten Intervalle, die zwey Hörner, in gleichen oder verschiedenen Tönen, gegen einander geben können. Achter Abschnitt: von dem Solo im Orchester. Neunter Abschnitt: von der obligaten Musik für ein oder mehre Hörner auf den mittleren Bogen. Zehnter Abschnitt: dieser Abschnitt ist der interessanteste in diesem Theile; er enthält eine vollständige Ausarbeitung über die Art, wie alle Tonarten, die

bis drey ♯ und drey ♯ zur Vorzeichnung haben, auf den Bogen D, Es, F und G, in ihrem ganzen Umfange im eigentlichen Solo müssten behandelt werden. Zum Beschlusse dieses Abschnittes setzt der Verf. ein Trio für drey Hörner in F, in Partitur hin, und zählt die Anzahl der gestopften Noten jeder Stimme; sodann wird dasselbe Stück mit anderen Bogen versucht, um die Anzahl der daraus entstehenden gestopften Noten mit den ersten zu vergleichen und den kleineren den Vorzug zu geben, im Fall die Veränderung der Bogen dem beabsichtigten Charakter des Stückes nicht widerstreitet. Eilfter Abschnitt: von der Anwendung und der Vermischung der drey Eintheilungen der Bogen, mit sieben und siebzig Notentabellen. Zwölfter Abschnitt: von dem Horne in Begleitung der Singstimme.

Das ganze Werk beschliesst eine ohngefähr zwey und einen halben Fuss lange Notentafel, welche den ganzen Umfang des Hornes, so wie jeden seiner zwölf Wechselbogen und der Tonreihe, die sie enthalten, angiebt, nebst Andeutung der besonderen Stärke und Reinheit jedes Tones, je nachdem er vom Alt- oder Bass-Horne gegeben wird. Diese Tafel enthält, unter einem Blicke, alles, was der Componist, nachdem er das Werk selbst aufmerksam gelesen hat, augenblicklich zur Anwendung seiner Hörner zu wissen bedarf. Es ist darum denjenigen, die es bedürfen, zu rathen, diese Tafel auf steifes Papier ziehen zu lassen und sie, wie es schon mehre gethan haben, über ihrem Pianoforte aufzuhängen.

Nach dem Plane dieser Hornschule und dessen Ausarbeitung, die hier, wegen des Uebergewichtes des praktischen Theils, nur unvollständig angegeben werden konnte, erhellt: dass noch für kein Blasinstrument (zum Theil auch für kein anderes) ein Werk in dieser Vollständigkeit vorhanden ist, am wenigsten aber für das Horn, über welches in der That in didaktischer Hinsicht mehr gethan werden muss, als für andere Instrumente, indem jedes, mittelst Löcher oder Griffe, natürlicher Weise schon besitzt, was hier durch weit schwächlichere Mittel erst erkünstelt werden muss. Wenn aber allen bekannten Hornschulen ihre Unvollständigkeit vorzuwerfen ist, so ist es mit gegenwärtiger umgekehrt, indem das Werk durch seinen Umfang zu einem Preise angewachsen ist, der Vielen den Ankauf desselben erschweren muss.

Ueberhaupt ist diess Werk zwar nicht solchen Liebhabern zu empfehlen, die das Horn zum blossen Zeitvertreib oder zur Ausübung einiger Fanfaren erlernen wollen, noch Künstlern, die das Horn als Nebensache betreiben; desto mehr aber allen denen, die diess Instrument gründlich studiren und sich auf demselben auszeichnen wollen, so wie denen, die es darin schon zu einem gewissen Grad von Virtuosität gebracht haben, insbesondere aber denen, welche Unterricht darin geben –, diese werden in dieser Anweisung Materialien finden, die ihnen eine mühsame Arbeit ersparen –; und endlich (namentlich der dritte Theil) allen Tonsetzern und Dirigenten, die nicht selbst das Horn blasen.

Anhang II

Eigenhändiges Werkverzeichnis von Louis-François Dauprat (Paris, Bibliothèque nationale; entstanden nach 1860)

Catalogue/ Des ouvrages théoriques et pratiques composés pour le Cor par L. Dauprat, ancien et seul/ Professeur de Cor au Conservatoire de Musique de Paris, du 1er Avril 1816 au 31 Octobre 1843.¹

¹ Ces ouvrages se trouvent à Paris, chez Schönenberger. Md. de Musique Boulevard Poissonnière No. 28.

Ouvrages théoriques

Méthode de Cor-Alto et de Cor-Basse, divisée en trois parties et publiée en 1824.¹ Les notes sont renvoyées à la fin du Catalogue.

1ère partie: Nature et mécanisme de l'instrument. Exercices élémentaires et Solfèges.

2e partie: Etudes ou Traits de difficultés progressives dans les mesures à deux temps, à trois temps et à six-huit.

3e partie: Instructions et exemples adressées aux jeunes compositeurs sur les ressources et l'emploi raisonnable d'un ou de plusieurs cors, tant à l'orchestre que dans la musique de chambre. *Musica da Camera*.

Partition des Trios, Quatuors et Sextuors pour Cors à timbres différens, avec Tableaux et nouvelles Instructions sur les ressources offertes par ces timbres réunis et diversement combinés.² Ouvrage utile aux jeunes Compositeurs.

1 Volume, petit *in 8°*.

Même partition transposée (pour en faciliter la lecture) sur les clefs qui donnent le diapason vrai des sons du Cor, dans toute l'étendue de l'instrument. N.B. On y a joint les Duos (op. 14) pour Cors à timbres différens, précédés de quelques pages de texte sur le mécanisme du Cor et sur la Notation qui lui est particulièrement affectée dans la pratique.

Manuscrit relié en un volume *in 12*.

On ne fait point mention ici de *l'Extrait d'un Traité inédit du Cor à pistons*. Certaines convenances ne permettent plus à l'auteur de dire son avis à l'égard de ce nouvel instrument. Il veut même considérer comme non-avenu le petit ouvrage en question.

Ouvrages pratiques

Opéra 1er Premier Concerto pour Cor en *Fa*, avec Accompagnement d'Orchestre.³

Op. 2 Sonate pour Cor et Piano.

Op. 3 Idem, pour Harpe et Cor.

Op. 4 Trois grands Trios pour Cors en *Mi*♯.

Op. 5 Tableau musical, ou scène dramatique pour Piano et Cor.

- Op. 6 Trois Quintettes pour Cor, deux Violons, Alto et Violoncelle.
- Op. 7 Duo pour Cor et Piano.
- Op. 8 Trios et Quatuors pour Cors à différens timbres réunis et diversement combinés.
- Op. 9 Deuxieme (sic) Concerto pour Cor en [Fa] Accompagnement d'Orchestre.
- Op. 10 Sextuors pour Cors à timbres différens et diversement combinés.⁴
- Op. 11 Trois Solos de Cor, avec double accompagnement, savoir: de Piano pour le Salon, et d'Orchestre pour le Concert. C'est ainsi qu'il faut entendre les mots: double accompagnement.⁵
- Op. 12 Deux Solos et un Duo pour Cor-Basse en Ré et Cor-Alto en Sol; avec double accompagnement de Piano, ou d'Orchestre.
- Op. 13 Six grands Duos pour Cors en Mi^b, dans toutes les Gammes majeures et mineures praticables sur un seul et même timbre.
- Op. 14 Vingt Duos, ou morceaux de divers caractères, pour Cors à timbres différens.
- Op. 15 Grand Trio pour deux Cors-Alto, l'un en Sol, l'autre en Fa, et un Cor-Basse en Ut, avec double accompagnement de Piano, ou d'Orchestre.
- Op. 16 Trois Solos de Cor, avec Accompagnement de Piano. Le 2e seulement a reçu un accompagnement d'Orchestre, l'exécution des 1er et 3e ne doivent être essayés que dans le Salon et par des Elèves de première force. Il en doit être ainsi des œuvres 17 et 20, qui sont le *nec plus ultra* de qu'on peut risquer sur le Cor.
- Op. 17 Trois Solos de Cor, avec Accompagnement de Piano. *Musica da Camera*
- Op. 18 Troisième Concerto pour Cor en [Mi^b] Accompagnement d'Orchestre.
- Op. 19 Quatrième Concerto pour Cor en [Fa] Idem
- Op. 20 Trois Solos de Cor, avec Accompagnement de Piano. M. d. C.
- Op. 21 Cinquième Concerto pour Cor en [Mi^b] Accompagnement d'Orchestre.
- Op. 22 Air Ecossais tiré de l'Opéra *La Dame blanche* pour Harpe et Cor.
- Op. 23 1er Thème varié pour Cor, avec double Accompagnement de Piano, ou d'Orchestre.
- Op. 24 2e Thème varié idem. id. id. id.
- Op. 25 Trois Mélodies, lettres A, B et C.
Lettre A. Solo de Cor, avec Accomp.^t de Piano. M.d.C.
Lettre B. Idem, avec double Accomp.^t de Piano, ou d'Orchestre
Lettre C. Duo pour Cor-Alto en Fa et Cor-Basse en Mi^b, avec double Accompagnement de Piano, ou d'Orchestre.
- Op. 26 Grand Trios pour deux Cors-Alto et un Cor-Basse en Mi^b, suivi et dernier. d'une Fugue libre ou d'Imitation.

Ouvrages théoriques publiés en 1856 et 1857.

1.⁰ *Le Professeur de Musique*, ou la théorie complète de cet art, mise à la portée de chacun, au moyen d'un instrument à sons fixes (Orgue ou Piano) et du Métronome de Maelzel.

2.⁰ Nouveau Traité théorique et pratique des Accords, ou préceptes et exemples d'Harmonie et d'Accompagnement de la Basse chiffrée. Avec un Supplément sur les Partimenti de Fenaroli, sur ses Basses non-chiffrées et ses Mélodies sans Basses.

N.B. Il suffira de savoir lire la musique et d'avoir quelque connaissance du Clavier, pour étudier seul et avec fruit ce nouveau Traité d'Harmonie.

Notes

¹ Les dénominations inexplicites et quiconques de *Premier* et *Second* Cor ont été remplacées depuis longtemps par celles de *Cor-Alto* et de *Cor-Basse*, lesquelles indiquent à la fois les deux genres de l'instrument et le diapason vrai des sons de chacun, dans leur étendue réciproque. Ces deux genres, également obligés, nécessaires, indispensables, ont enfin la même importance, et ne peuvent se suppléer à l'orchestre, pas plus que l'Alto ne peut y tenir lieu du Violoncelle, et réciproquement.

² C'est encore pour éviter une impropreté de termes et une nouvelle équivoque que le mot *Timbre* a été substitué à celui de *Ton*. En effet, chacun des tubes mobiles qui s'adaptent à l'instrument pour en varier le diapason, a son timbre particulier, et comme une voix à part, que savent distinguer les oreilles délicates et exercées à la nature des sons dans les différens instrumens [sic].

³ L'auteur ayant tout d'abord choisi le genre de *Cor-Basse*, a dû s'y tenir. C'est pourquoi la plupart de ses oeuvres pratiques ont été composés [sic] conformément à ce genre, d'ailleurs le plus riche des deux, quant à son étendue. Mais des variantes ajoutées à la partie principale de ses *Concertos*, *Solos*, etc. en rendent l'exécution facile aux *Cor-Alti*, sans rien ôter à l'intérêt des chants ou des traits.

N.B. Les Partitions des oeuvres pratiques, avec Accompagnement d'Orchestre ont dû être revues et corrigées, quant à cet accompagnement. Chacune d'elles, restée manuscrite et déposée en cet état à la Bibliothèque du Conservatoire, doit seule être consultée et copiée, soit pour exécuter ces oeuvres en public, soit pour les publier de nouveau.

Toutes portent au titre: *Edition de 1860, revue et corrigée par l'auteur*.

⁴ Pour l'exécution des Nos 1, 2, 3 et 6 des Sextuors, l'un des Elèves de l'Auteur, feu Baneux père, fit fabriquer un Cor au seul diapason d'Ut aigu, avec une simple coulisse d'accord. La dépense est minime et l'instrument étant bien proportionné dans toutes ses parties, son acuité naturelle en est singulièrement adoucie. Une Trompette en Ut peut sans doute en tenir lieu, mais le timbre n'est plus celui du Cor, quoique au même diapason.

⁵ Les trois *Solos* de l'op. 11 sont propres aux débuts des jeunes Elèves, soit dans le Salon, soit même dans un Concert. Le 2.^e *Solo* de l'op. 16 suppose déjà un plus haut degré l'avancement.

Bemerkungen zum Werkverzeichnis

Das eigenhändige Werkverzeichnis, von Dauprat im hohen Alter niedergeschrieben, befindet sich in einem Sammelband mit Hornduos der Pariser Bibliothèque Nationale aus dem ehemaligen Bestand der Konservatoriumsbibliothek (Signatur L. 13209). Es nennt alle Werke mit Opuszahlen sowie seine theoretischen Werke.

Von allen diesen Werken existieren in der Pariser Bibliothèque Nationale gedruckte Ausgaben in teilweise unterschiedlichen Fassungen. Zu vielen Kammermusikwerken sowie zu sämtlichen orchesterbegleiteten Werken bestehen autographhe Partituren. Die Orchesterwerke sollen nach dem Wunsch des Komponisten ausschließlich in der uminstrumentierten und überarbeiteten Version von 1860 aufgeführt oder neu gedruckt werden.

Von den meisten Solowerken für Horn und Klavier oder Orchester existieren Fassungen sowohl für Cor-Basse (in vielen Fällen die Erstfassung) als auch für Cor-Alto, um die Aufführung nicht auf eine der beiden Gattungen zu beschränken.

Außer den bereits genannten Werken sind noch folgende Kompositionen für Horn ohne Opuszahlen erhalten:

a) Paris, Bibliothèque Nationale

- Concertino per corno misto, für Horn und Orchester (Autographes Manuskript 1825)
- Solo de Cor, mit Begleitung von zwei Klarinetten, Fagott und Ophikleide (Autograph)
- Presto, für 2 Hörner in Es (Autograph, in: 30 Duos ... par Kenn, Nouvelle Edition revue par Dauprat son Elève, als Nr. 29)
- Deux Nocturnes pour Harpe et Cor tirés du deuxième livre de Nocturnes de N. Ch. les Bochsa fils et L. Duport arrangés pour le Cor par Dauprat (Druck Paris, Bochsa)
- Nocturne pour Harpe et Cor tiré du troisième livre des Nocturnes par N. Ch. les Bochsa Fils et L. Duport, arrangé pour le Cor en Mi^b par Dauprat (Druck Paris, Bochsa)
- O Salutaris, für Tenor Horn in F und Harfe (Autograph)
- Canon fermé à l'octave, für zwei Hörner in E (Autograph)
- Canon rétrograde, für zwei Hörner in E bzw. Es (Autograph)
- Werk ohne Titel, für Horn in F und Violoncello (Autograph)

b) Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica S Pietro a Majella

- Quatre petits Solfèges, für Horn und Violoncello (Autograph)
 1. Allegretto für Horn in F (auch in Paris, Archives nationales, abgeänderte Fassung)
 2. Andante für Horn in E
 3. Andantino grazioso für Horn in F
 4. Canon à la douzième (Andante) für Horn in F (Dieser Kanon kann auch als Kanon in der Unterquint von einem Cor-Alto in G und einem Cor-Basse in D gespielt werden.)
- Plaisanterie musicale, ou nouvelle manière d'étudier la Gamme sur le Cor; amenée par l'esprit progressif du siècle, en toutes choses, für Cor-Alto in Es und Cor-Basse in Es (Autograph)
- Canon rétrograde, sur une Gamme rythmée, für zwei Cor-Alto in F oder E bzw. zwei Cor-Basse in Es (Autograph)

- Canon rétrograde, für zwei Cor-Alto in F oder zwei Cor-Basse in Es oder Cor-Alto und Cor-Basse in E (Autograph; Werk identisch mit Canon rétrograde, Paris, Bibl. nat.)
- Canon à l'octave, für zwei Hörner in E (Autograph; Werk identisch mit Canon fermé à l'octave, Paris, Bibl. nat.)

Anhang III

Von der klassischen Musik, die für das Horn verwendet wird
(Dauprat, *Méthode*, Bd. 2, S. 158 ff.)

(...) Das Bekanntwerden mit den gestopften Tönen (sons factices, d.h. „künstliche Töne, A. d. Ü.) und dem ganzen Umfang des Instruments, den Unterschieden der zwei Gattungen (hohes und tiefes Horn, A.d.Ü.) und ihrer auf zwei Hornisten verteilten Ausführung war die dritte und bemerkenswerteste Epoche diejenige, in der die Musik für Horn eine gewisse Ähnlichkeit mit jener der anderen Instrumente erhielt. Die Fortschritte des Horns, unter dem Gesichtspunkt der Technik, gingen nun schnell voran mit Türrschmidt, Palsa, Spandau, Rodolphe, Kohl, Punto, etc., aber die Duos oder eher Fanfare von Türrschmidt, die Quartette von Kohl, die Konzerte einiger anderer sind zu Recht vergessen. Sogar die Musik von Punto wird nicht mehr gespielt und soll nicht mehr gespielt werden, zumindest nicht öffentlich, zum einen aus Gründen, die wir im Vorwort zu diesem Werk dargelegt haben, zum andern wegen des Stils dieser Musik, der nun veraltet ist seit dem Fortschritt des musikalischen Geschmacks in Frankreich; ein Fortschritt, der eindeutig auf die Gründung des Conservatoire zurückzuführen ist. (...)

Aufgrund der Festlegung zweier Gattungen auf dem Horn und ihrer ständigen Verwendung im Orchester muß man sie sobald wie möglich zusammenführen. Die Duos sind deshalb die erste Musik, die man zu allen Zeiten den Hornschülern nach den vorbereitenden Übungen vorgelegt hat.

Man hat von Türrschmidt bis heute eine beträchtliche Zahl von Duos für zwei Hörner komponiert; aber von diesen fast unzähligen kann man nur die folgenden nennen: das op. 2 von Kenn, das op. 3 von F. Duvernoy, seinem Freund Lesueur gewidmet; wir empfehlen sie immer noch und fügen diejenigen von Jacqmin op. 1 an; aber in unserem Kurs erfolgt die Ausführung dieser Duos erst nach unseren 12 Etüden (s. *Méthode*, Bd. 1, S. 151 - 187, Anm. des Verfassers), die, wie man gesehen hat, die zwei Arten von Portamenti und alle Verzierungen, die in diesen Duos (...) verwendet werden, umfassen.

(...) Das Cor-basse soll die erste und die zweite Stimme der beiden erstgenannten Werke in Es spielen, da auch die Melodie seinen Tonumfang nicht überschreitet. Dadurch kann es lernen, abwechslungsweise die Melodie auszuführen und zu begleiten. Dann nimmt man zwei Schüler von unterschiedlichen Gattungen, um diese Duos zu wiederholen und auch jene von Jacqmin zu spielen (...).

Das ist dann auch der Moment, das Studium des 2. Bandes unserer Méthode zu beginnen, und zwar wegen der Tonfolgen und „batteries“, denen man in einigen dieser Duos begegnen kann. (...)

Die Solfèges aus der Gesangslehre (des Conservatoire, siehe Méthode Bd. 1, S. 188 - 191, A. des Verfassers) folgen auf die oben erwähnten Duos. Durch ihr Studium gewöhnt man sich an die fünf hauptsächlich verwendeten Bögen, die besonders für das Solospiel wichtig sind, nämlich D, Es, E, F und G. (...)

Man lernt dabei zu phrasieren und die Gesangsverzierungen und Durchgangsnoten korrekt zu plazieren.

Unsere 20 Duos in verschiedenen Stimmungen (op. 14) lassen wiederum von diesen Solfèges ausruhen. Für den Rest wähle man die untenstehende Reihenfolge:

1. Die 12 Trios von Devienne und die 36 von Kenn (Neuausgaben).
2. Unsere Trios, Quartette und Sextette für Hörner in verschiedenen Stimmungen (op. 8 und 10).
3. Die 24 Trios in E von Reicha.
4. Unser op. 4: Drei große Trios für Hörner in E.
5. Die 12 Trios von Reicha für Hörner und Violoncello in unserer Bearbeitung für 3 Hörner.
6. Schließlich, unsere 6 Duos für Hörner in Es (op. 13).

Die Übungen des zweiten Teils unserer Méthode sollten nun ganz oder zum größten Teil allein oder unter den Augen und der Aufsicht des Lehrers durchgenommen worden sein.

Anschließend kann man zu anderen Besetzungen (musique de fantaisie) übergehen, wie Duos für Klavier und Horn oder Harfe und Horn, um sich daran zu gewöhnen, sein Spiel der Begleitung zweier Instrumente anzupassen, die nicht das Klangvolumen und die Intensität des Horntones besitzen.

Es folgen dann unsere Solos op. 11, 12 (mit dem darin enthaltenen Duo), 16 und 17.

Der Kurs wird beendet durch das Studium der Quatuors favoris von Punto, derjenigen von Eler, unserer Quintette (op. 6), des 1. Konzerts von Duvernoy (Rouget de l'Isle gewidmet), derjenigen von Eler, Kenn und Devienne, der Solos von Gallay, der konzertanten Symphonien von Widerkehr, Domnich und Blasius sowie unserer Konzerte op. 1, 9, 18 und 19.

Der Lehrer, von dem man die Kenntnis aller dieser Werke und ihres Schwierigkeitsgrads verlangen sollte, muß dann eine Reihenfolge aufstellen, die auf die Schwierigkeit der Werke und auf die Gattung des Ausführenden Rücksicht nimmt. (...)

Anhang IV

Erläuterung der Kompositionsweise für Hörner in verschiedenen Stimmungen anhand der Analyse zweier Fassungen eines Horntrios von Jean-Joseph Kenn (1757 - 1840)

aus: Louis-François Dauprat, Méthode, Bd. 3, S. 64 - 67

Trio mit Hörnern in gleicher Stimmung

Adagio non tanto.

The musical score is for three horns in F major, 3/4 time, and Adagio non tanto. The score is divided into four systems. The first system shows the Cor-Alto in F, Cor-Alto oder Cor-Basse in F, and Cor-Basse in F. The subsequent systems show the continuation of the piece with various melodic and harmonic patterns.

1. Cor-Alto: Insgesamt 62 gestopfte Töne

1. Cor-Basse: 42 gestopfte Töne

2. Cor-Basse: 42 gestopfte Töne

Töne des Cor-Alto im verwen-
deten Umfang: 5 gestopfte Töne,
4 Naturtöne

Töne des 1. Cor-Basse:
7 gestopfte Töne, 4 Naturtöne

Töne des 2. Cor-Basse:
7 gestopfte Töne, 7 Naturtöne

Das gleiche *Trio* mit Hörnern in verschiedenen Stimmungen, aber immer noch in f-moll.

Adagio non tanto.

Cor-Alto
in As

Cor-Alto oder
Cor-Basse
in Es

Cor-Basse
in F

1. Cor-Alto: 54 gestopfte Töne, also 8 weniger; die Skala liegt tiefer, klingt aber heller, weil weder \flat noch \sharp vorgezeichnet sind und weil es ein Bogen mit einem durchdringenden Ton ist.
1. Cor-Basse: 45 gestopfte Töne, also 2 mehr; sie sind im allgemeinen aber weniger stark gestopft. Die Skala liegt höher und hat nur noch ein \sharp vorgezeichnet statt drei \flat .
2. Cor-Basse: 43 gestopfte Töne, also die gleiche Anzahl, da weder Bogen noch Skala verändert wurden.

Töne des 1. Cor-Alto:

6 gestopfte Töne und 3 natürliche. N.B. Die ersten sind weniger häufig hier, weil insgesamt nur 54 statt 62 vorkommen.

Töne des 1. Cor-Basse oder des 2. Cor-Alto:

5 gestopfte Töne und 6 natürliche. Insgesamt gibt es von den erstenen 45 statt 43, sie sind in dieser Skala aber weniger matt.

Töne des Cor-Basse:

7 gestopfte Töne und 7 natürliche.



Abb. 1: Louis-François Dauprat (Paris, Bibliothèque Nationale).



Abb. 2: Louis-François Dauprat: Partiturausschnitt aus dem Adagio des Duos op. 13 Nr. 4.

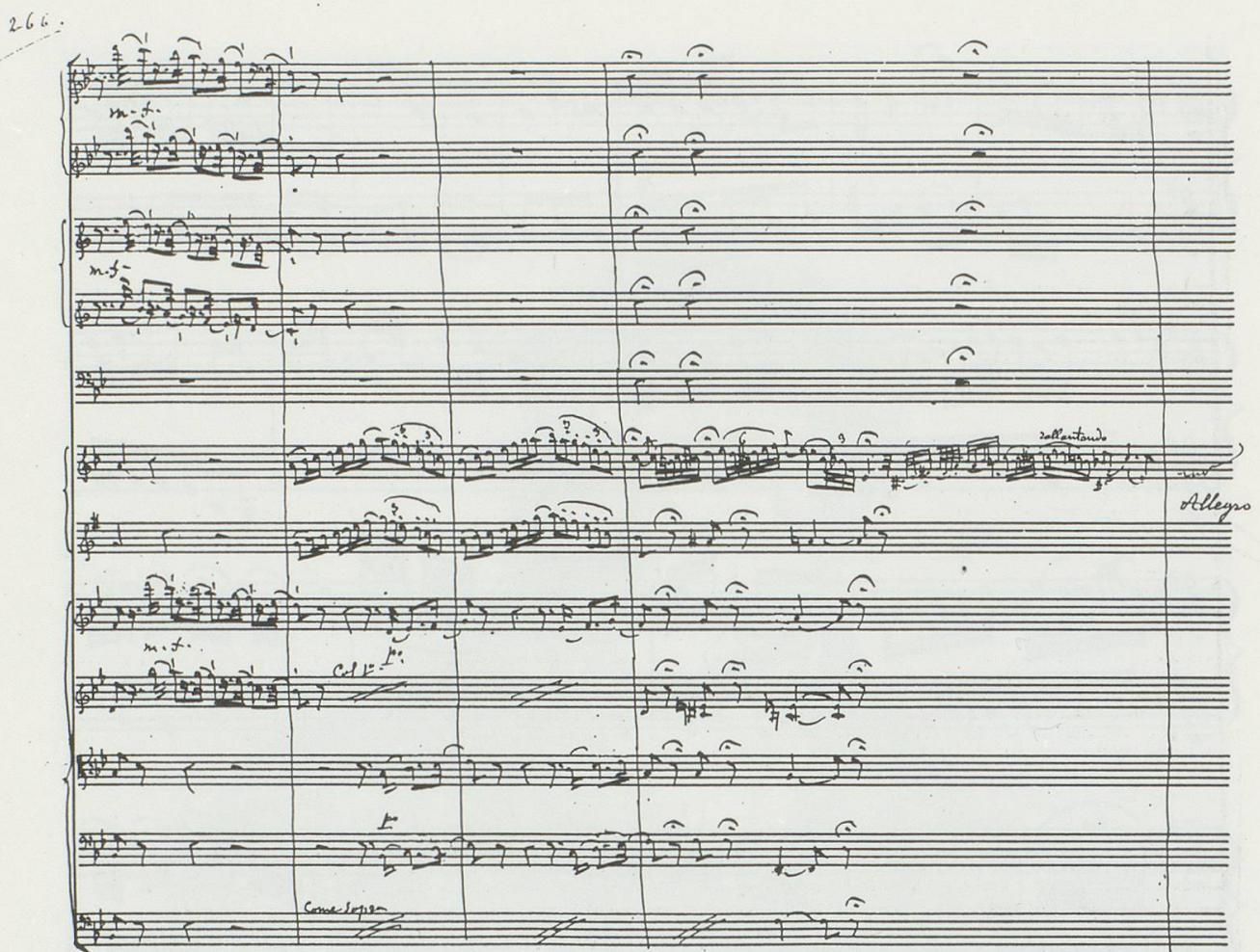


Abb. 3: Ausschnitt aus Dauprats autrapher Partitur des Duos für Cor-Alto und Cor-Basse mit Orchesterbegleitung op. 25 Lettre C (Paris, Bibliothèque Nationale).



Abb. 4: Partiturausschnitt aus Dauprats Solo für Cor-Basse und Orchester op. 11 Nr. 1 mit Variante für Cor-Alto am unteren Partiturrand (Paris, Bibliothèque Nationale).

DAS TEMPO BEI HENRY PURCELL

von KLAUS MIEHLING

Am 21. November 1995 jährt sich zum 300. Male der Todestag des bedeutendsten englischen Barockkomponisten. Mit nicht geringerem Recht als zuvor bei Händel, Bach und Mozart wird sich die Musikwelt aus diesem Anlaß seiner Werke vermehrt annehmen; dazu soll dieser Beitrag, der nicht ohne Grund schon jetzt erscheint, im Vorfeld eine aufführungspraktische Unterstützung geben.

Die Hilfsmittel, die uns dabei zur Verfügung stehen, sind folgende:

- englische Quellen kurz vor Purcell
- Purcells eigene Aussagen zum Tempo in der 12. Auflage von Playfords *Introduction to the Skill of Music*¹ sowie die wohl nicht von ihm selbst stammenden *Instructions for Beginners* in der *Choice Collection of Lessons*²
- französische Quellen kurz nach Purcell, die jedoch von Autoren seiner Generation geschrieben wurden.³

1. Zum Takschlag

Das „moderne“ Dirigieren setzte zwar zur Zeit Purcells ein – jedoch auf der anderen Seite des Kanals, in Frankreich. Man dirigierte die Takte in zwei, drei oder vier Bewegungen. (Einen Sechsachteltakt beispielsweise in sechs Schlagzeiten zu unterteilen ist eine noch jüngere Entwicklung.) Im England Purcells galt hingegen das Prinzip der Zweiteiligkeit jeder Taktart – in Deutschland wird es übrigens noch von Mattheson verteidigt⁴. Jeder Takt lässt sich in einen Nieder- und einen Aufschlag (depressio/elevatio, thesis/arsis) einteilen, deren Verhältnis 1:1 oder 2:1 ist. Nach der englischen Nomenklatur werden die einfachen geraden Takte „Common Time“ oder „Common Mood“, die ungeraden aber „Triple (Tripla) Time“ genannt. Bei den zusammengesetzten gera-

¹ John Playford: *An introduction to the skill of music*, 12th Ed., corrected and amended by Mr. H. Purcell, London 1694.

² *A choice collection of lessons for the harpsichord or spinnet, composed by ye late Mr. Henry Purcell*, London 1696. Die *Instructions* befinden sich nicht in allen Exemplaren; vgl. *The works of Henry Purcell* (Gesamtausgabe), Bd. VI, S. iii. Von der Purcell-Gesamtausgabe standen mir Bd. I (1878) – XXVI (1928) in der Erstauflage, Bd. XXVII (1957) – XXXII (1962) in der überarbeiteten zweiten Auflage zur Verfügung.

³ Im beschränkten Rahmen dieses Beitrags ist es nicht möglich, diese und andere Grundlagen detailliert zu behandeln. Sollten daher dem Leser manche Schlußfolgerungen nicht solide genug begründet erscheinen, dann sei er für weitere Informationen verwiesen auf Klaus Miehling: *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Wilhelmshaven 1992.

⁴ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739. Ndr. Kassel 1954, S. 171.

den Takten ist es unterschiedlich; wir wollen uns an Purcell halten, der sie zur „Common Time“ zählt. Nach Purcells Beschreibungen bei Playford werden die verschiedenen Taktarten wie folgt geschlagen (25ff):

„Common Time“ „Tripla Time“

Common Time: C, E, D, 2 **Tripla Time:** 3, 31, 9, 6

Wir müssen uns dies bewußt machen, um von vornherein eine zu kleingliedrige Auffassung der Takte zu vermeiden; auf diese Weise ergibt sich automatisch eine Tendenz zu vergleichsweise flüssigen Tempi.

2. Zum Grundschatztempo

Wie den Doppelschlag-Tactus so übernimmt das Barock von der Renaissance auch das Bewußtsein gewisser Normtempi für die einzelnen Taktarten, basierend auf einem Grundschatz, dessen Tempo dem menschlichen Puls entspricht; dieser bewegt sich zwischen ca. 60 und 80 Schlägen pro Minute. Französische Quellen nennen meist Werte zwischen 60 und 70, von Quantz ist bekannt, daß er mit einem Pulsschlag vom MM 80 arbeitete⁵.

Christopher Simpson⁶ gibt 1665 folgende Möglichkeiten, den Grundschatz im (langsam) geraden Takt zu bestimmen (Neuausg., S. 10): „But you may say, I have told you that a semibreve is the length of a time and a time is the length of a semibreve, and still you are ignorant what that length is. To which I answer, in case you have none to guide your hand at the first measuring of notes, I would have you to pronounce these words – , one, two, three, four‘, in an equal length as you would leisurely read them, then fancy your words to be four crotchets ... Some speak of having recourse to the motion of a lively pulse for the measure of crotchets, or to the little minutes of a steady going watch for quavers ...“ Ein „lively pulse“ deutet auf etwa 80 MM (wie bei Quantz), das gemächliche („leisurely“) Lesen oder Sprechen könnte etwas langsamer sein. Der Hinweis auf die „little minutes“ (wohl das Ticken) einer Taschenuhr ist wenig hilfreich. Nach TeSelle Boal (29)⁷ ticken Taschenuhren aus jener Zeit

⁵ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752. Ndr. Kassel 1983. S. 267.

⁶ Christopher Simpson, *A compendium of practical music*, London 1669. Neudr. Oxford 1970. Es handelt sich um eine erweiterte Fassung der *Principles of Practical Music*, London 1665.

nur 36 - 46 mal in der Minute, nach Dolmetsch⁸ hingegen 300 mal (31); Türk⁹ geht 1789 von 260 - 270 Schlägen aus (112). Da ist wohl nicht auszuschließen, daß es auch Taschenuhren gab, deren Tickfrequenz dem doppelten Puls-tempo, also MM 120 - 160 (Simpson bezieht sich ja hier auf die Achtel) entspricht¹⁰.

Auf einen „lively pulse“ deutet auch die Angabe, die sich in einem Exemplar der posthum 1668 edierten Sammlung *Musica Deo sacra* von Thomas Tomkins (1572 - 1656) findet. Sie ist handschriftlich auf einem dem Druck beigebundenen Blatt verzeichnet und lautet in bezug auf die Semibrevis (Ganze Note):

„Sit mensura duorum humani corporis pulsuum, vel globuli penduli, longitudine duorum pedum a centro motus“ (zit. n. *Tudor Church Music* VIII, xvi).

Dies läßt sich unter Zugrundelegung des von 1558 - 1824 in England herrschenden Queen-Elizabeth-Yard (Heyde, S. 74¹¹) auf MM 77 berechnen¹²; die Semibrevis hat damit MM 38,5.

Thomas Mace¹³ sagt zur Geschwindigkeit des Zählens, die Simpson mit „leisurely“ charakterisiert hat:

„Let those 4 counts be spoken Deliberately, viz. as a Man would speak Gravely, or Soberly, and not Hastily, or Huddingly; yet not Drawingly, or Dreamingly; but in an Orderly Familiar way of Speaking“ (79).

Mace gibt sich mit der Umschreibung des Tempos viel Mühe; gemeint ist wohl etwas ähnliches wie Simpsons „leisurely“. Ich komme da auf ein langsameres Tempo als das eines schnellen Pulsschlages, etwa auf MM 70 – freilich eine subjektive Einschätzung. Mace rät weiter zur Zuhilfenahme eines Pendels; leider ohne genaue Längenangabe (81):

„... a Long String is the best to Practice with at first, and such a Length, as will allow you to Count the Number of 4, with Deliberation, (as before I hinted to you) in Its whole Course, viz. Beginning to Count, One, just with the Turn, and meet it with the Count Three, at the next Return; ...“

Schon auf S. 80 wird erläutert, was mit „a Long String“ gemeint ist:

⁷ Ellen TeSelle Boal, „Purcell's clock tempos and the fantasias“, in: *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 20 (1983) 24 - 39.

⁸ Arnold Dolmetsch: *The interpretation of the music of the seventeenth and eighteenth centuries*, London 1915, corr. Ed. 1946, Washington 1969, 3¹⁹⁷⁴.

⁹ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Leipzig 1789. Ndr. Kassel 1962.

¹⁰ Autoren, die aus technischem oder kunstgeschichtlichem Interesse über Uhren schreiben, denken freilich nicht an das Anliegen eines Musikwissenschaftlers, etwas über Tickfrequenzen zu erfahren. Daher kann ich auch nach Durchsicht von rund einem Dutzend Büchern den Angaben von TeSelle Boal, Dolmetsch und Türk nichts Neues hinzufügen.

¹¹ Herbert Heyde, *Musikinstrumentenbau: 15. - 19. Jahrhundert, Kunst - Handwerk - Entwurf*, Leipzig und Wiesbaden 1986.

¹² Die Hg. des genannten Bandes kommen auf MM 72, jedoch ohne eine Berechnungsgrundlage zu nennen.

¹³ Thomas Mace, *Musick's monument*, London 1676. Ndr. Paris 1966.

„... long enough to reach the Top of the Seiling of the Room, in which you intend to Practice. Then fasten the End of the String upon some Hook, or Nail, to the Top of the Seiling, so, as the Weight may well-nigh touch the bottom of the Floor; ...“ Wenn wir für einen Raum der damaligen Zeit eine Höhe von zweieinhalb bis dreieinhalb Metern setzen, so erhalten wir Schwingungszahlen zwischen 32 und 38 für die Halbe, also MM 64 bis 76 für die Viertel im langsamem Vierertakt¹⁴.

Es könnte eingewendet werden, dieses Üben habe nichts mit dem von uns gesuchten Grundschatztempo zu tun. Man beachte aber, daß Mace im Zusammenhang mit dem Pendel von einem Zählen „with Deliberation“ spricht, was einen Rückgriff auf das Wort „Deliberately“ von S. 79 darstellt. Dieses Zitat von S. 79 (vgl. oben) wiederum zeigt einen so deutlichen Bezug zur Anweisung von Simpson (das erste Zitat in diesem 2. Abschnitt), die sich ganz offensichtlich auf den Tactus („time“) bezieht, daß wir Mace durchaus als Ergänzung heranziehen dürfen.

Wir können unsere Betrachtungen dahingehend zusammenfassen, daß der Grundschatz im England der 1660er und 70er Jahre, also zu Purcells Jugendzeit, ca. MM 70 - 80 betragen hat. Was die Verhältnisse der Taktarten untereinander angeht, so möchte ich Simpsons Bemerkungen dazu vorläufig zurückstellen¹⁵ und zuerst auf die *Choice collection* sowie auf Purcells eigene Anweisungen in Playfords „Introduction“ eingehen.

3. Das „Example of time or length of notes“ in der *Choice collection of lessons* (1696)

Unter der Überschrift „Example of Time or Length of Notes“ findet sich in der *Choice Collection* der folgende, hier leicht gekürzt wiedergegebene Text:

„There being nothing more difficult in Musick then playing of true time, tis therefore nessesary to be observ'd by all practitioners, of which there are two sorts, Common time, & Triple time, & is distinguish'd by this **C** this **C** or this **D**¹⁶ mark, y^e first is a very slow movement, y^e next a little faster, and y^e last a brisk & airry time, & each of them has allways to ye length of one Semibreif in a barr, which is to be held in playing as long as you can moderately tell four, by saying one, two, three, four, ...

Triple time consists of either three or six Crotchetts in a barr, and is to be known by this **3/2** this 31 this 3 or this **6/4** marke, to the first there is three Minums in a barr, and is commonly play'd very slow, the second has three Crotchetts in a barr, and they are to be play'd slow, the third has ye same as

¹⁴ Den langsamem Vierertakt in nur zwei Zeiten zu schlagen, mutet seltsam an. Es darf daraus nicht etwa geschlossen werden, der Renaissance-Tactus sei derart langsam gewesen. Vielmehr hat man die Gewohnheit des Doppelschlags auf die neuen, mit mehr Noten ausgefüllten Takttypen zu übertragen versucht. Nicht umsonst wurde der langsame Vierertakt in Frankreich bereits „à 4 Temps“ geschlagen.

¹⁵ Im 4. Abschnitt dieses Beitrages werden sie uns von Nutzen sein.

¹⁶ Die Purcell-GA (VI,v) gibt hier irrtümlich ♦.

ye former but is play'd faster, ye last has six Crotchets in a barr & is Commonly to brisk tunes as Iiggs ans Paspys, ...“

Drei Tempostufen des geraden Taktes werden genannt: **C**, **¶** und **∅**. Entsprechendes finden wir auch in der französischen Musiktheorie, wo **C** für den langsamsten Vierertakt, **¶** für den schnellen Vierer- bzw. langsamsten Zweiertakt und **∅** für den schnellen Zweiertakt steht. Ich beziehe mich NB nur auf Quellen zur Zeit Purcells – davor und danach ist die Verwendung der Taktsignaturen weniger einheitlich! Das Verhältnis zwischen diesen Taktarten ist im allgemeinen 1:2:4; Purcells Zeitgenosse Jean Rousseau¹⁷ macht jedoch hiervon eine Ausnahme. Bei ihm wird **¶** um die Hälfte schneller („la moitié plus vite“, S. 40) als **C** geschlagen; d. h. die Notenwerte gehen dreimal so schnell, denn die Schlagseinheit bei **C** ist die Viertel, bei **¶** ist es aber die Halbe (S. 35). In England freilich ist in beiden Fällen die Halbe Schlagseinheit (vgl. o.: Zum Taktschlag). Wie sind nun die Anweisungen in der *Choice Collection* zu verstehen? Es heißt, **C** sei „a little faster“ als **¶**, **∅** sei „a brisk & airy time“. Letzteres lässt sich unschwer als schneller Zweiertakt interpretieren, d. h. mit dem Puls auf der Ganzen Note. Der Hinweis auf das gemäßigste Zählen, in der Nachfolge von Simpson und Mace, kann sich nur auf das langsamste Tempo, auf den **C**-Takt beziehen. Und der **¶**-Takt – ist er als ganzer Takt „a little faster“, oder müssen wir vom Vorbild Rousseaus ausgehen? In Frankreich bestimmen meist Sechzehntel das Notenbild bei **C** (man vgl. die langsamsten französischen Allemanden), bei **¶** dagegen sind es meist nur Achtel. Deshalb sind Schlag und Tempo nur um die Hälfte schneller (bei anderen Theoretikern gleichschnell), obwohl die Dauer eines ganzen **¶**-Taktes nur ein Drittel von derjenigen des **C**-Taktes beträgt. Wenn wir ganz konkret die Stücke der *Choice Collection* ansehen, so ist festzustellen, daß unter den mit **¶** bezeichneten solche mit Achteln, aber auch solche mit Sechzehnteln als bestimmenden Werten vorkommen; man betrachte z. B. diese Preludes:



Bsp. 1: Suite N°. 1 in G: Prelude (*Choice Collection*, 1696).



Bsp. 2: Suite N°. 2 in g: Prelude (*Choice Collection*, 1696).

¹⁷ Jean Rousseau, *Methode claire, certaine & facile pour apprendre à chanter la Musique*, Paris 1678. Ndr. ⁵Amsterdam ca. 1710 Genève 1976

Die fließende Bewegung der Achtel bzw. Sechzehntel wird vermutlich in etwa dem gleichen Tempo vorzutragen sein, so daß der Grundschlag (schneller als bei **C**) im ersten Beispiel auf die Halbe, im zweiten auf die Viertel fällt.

Eigenartigerweise gibt es in der *Choice-Collection* keine mit **C** oder **E** bzw. **2** bezeichneten Stücke; gewiß aber müßte die *Bell-barr* betitelte Almand, deren Tempo ausdrücklich als „very slow“ angegeben ist, mit **C** notiert werden:



Bsp. 3: Suite N°. 7 in d: Almand „Bell-barr“ (*Choice Collection*, 1696).

Ein Beispiel, das mit Sicherheit als schneller Zweiertakt identifiziert werden müßte, gibt es in der *Choice Collection* dagegen nicht; es fehlen auch die dafür typischen Tänze wie Gavotte, Bourée und Rigaudon.

Für die „Triple time“ unterscheidet der Text den Dreihalbtakt (**3/2** – „very slow“), einen langsamen (**31**) und eine schnellen (**3**) Dreivierteltakt sowie den Sechsvierteltakt (**6/4** – „commonly to brisk tunes“). Dies umfaßt nicht die ganze Bandbreite der von Purcell verwendeten Taktarten, jedoch all die, die in der *Choice Collection* vertreten sind. Nur ein Stück, eine Bearbeitung der Jig aus *Abdelazer*, steht eigentlich im Sechsachteltakt, obgleich **6/4** vorgezeichnet ist. In ein Verhältnis zur „Common time“ werden diese Taktarten nicht gesetzt.

4. „Of the MOODS, or Proportions of the Time or Measure of NOTES“, in der 12. Ed. von Playfords *Introduction to the skill of music* (1694)

Dieses Kapitel, von Purcell für die 12. Auflage gänzlich neu geschrieben¹⁸, ist konkreter als die „Instructions“ der *Choice Collection*. Oben (1. zum Taktenschlag) habe ich bereits auf die darin erwähnten Taktarten hingewiesen, zu denen auch die verschiedenen „Achteltakte“ gehören, die in der *Choice Collection* nicht genannt werden. Purcell schreibt (25f):

„First, I shall speak of Common-Time, which may be reckond three several sorts; the first and slowest of all is marked thus **C**: 'Tis measured by a Semibreve, which you must divide in four equal Parts, telling one, two, three, four, distinctly, putting your Hand or Foot when you tell one, and taking it up when you tell three, so that you are as long down as up. Stand by a large Chamber-Clock, and beat your Hand or Foot ... to the slow Motions of the Pendulum, telling one, two, with your Hand down as you hear it strike, and

¹⁸ Vgl. W. Barclay Squire, „Purcell as theorist“, in: *SIMG* 6 (1904/05) 521 - 567, S. 528.

three, four, with your Hand up; which Measure I would have you observe in this slow sort of Common-Time: ...“

Mace sprach in der gleichen Situation von einem Pendel, das von der Zimmerdecke bis zum Boden herabreicht – ein Uhrpendel dagegen wird gewiß nicht so lang sein. TeSelle Boal (1983) kommt aufgrund der herangezogenen Spezialliteratur zu dem Ergebnis, daß „By 1676 [also schon zur Zeit von Purcells Jugend] the seconds pendulum was a standard feature on English long-case clocks“ (29). Es scheint, daß Purcell das Uhrpendel anders verwendet als Mace das seine. Man kommt dann auf einen langsamen Vierertakt, wenn jeder Schwingung des Sekundenpendels eine Zahl entspricht. Bei Mace, dessen wohl viermal so langes Pendel die halbe Schwingungszahl aufweist (vierfache Länge = halbe Schwingungszahl = doppelt so langsame Schwingung), sind es zwei Zahlen pro Schwingung. Um einen lebhaften Pulsschlag wie bei Simpson und Tomkins handelt es sich indessen bei Purcell nicht. Die Sekunde entspricht einem langsamen Puls; sie wird übrigens schon von Mersenne (1636)¹⁹ den verschiedenen Taktarten zugrundegelegt. Purcell weiter (26):

„The second sort of Common-Time is a little faster, which is known by the Mood, having a stroak drawn through it, thus **C**.“

Das kommt mit der Anweisung in der *Choice collection* überein. Es scheint zunächst so, als ob „a little faster“ keine so große Differenz bedeuten könne wie Rousseaus „la moitié plus vite“. Der Unterschied muß aber doch deutlich sein; denn setzt man für die Praxis eine gewisse Flexibilität des Grundtempo voraus (man wird ja nicht immer mit Uhr oder Pendel in der Hand musiziert haben), so würden sich bei zu geringen Unterschied die Grenzen zwischen **C** und **C** schnell verwischen. Unter MM 80 wird das Tempo gewiß nicht liegen, entspricht doch dieser Wert noch einem „lively pulse“, der nach Simpson für das langsamste Tempo, für **C**, gilt. Die Obergrenze dürfte um MM 90 liegen – gegenüber Purcells mutmaßlichen MM 60 für **C** ist das „la moitié plus vite“. Für die oben erwähnten Preludes (Nb 1 und 2) bedeutet das **D** ca. 80 - 90 beim ersten, und **D** ca. 80 - 90 beim zweiten, um die Notation in doppelt so kleinen Werten auszugleichen.

Schließlich zum schnellsten geraden Takt (26):

„The third sort of Common-Time is quickest of all, and then the Mood is retorted thus **C**; you may tell one, three, four, in a Bar, almost as fast as the regular Motions of a Watch. The French Mark for this retorted Time, is a large Figure of **2**.“

Den Vergleich mit dem Ticken einer Taschenuhr kenn wir bereits von Simpson, wo er sich auf die Achtel im langsamen Vierertakt (**C**) bezog. Es muß sich im Falle Simpsons um ein Doppeltes Pulstempo handeln, da ja die Viertel nach seiner Aussage einem „lively pulse“ entspricht. Bei Purcell muß

¹⁹ Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636/37. Ndr. Paris 1965. *Liure Troisiesme des Instruments à chordes*, S. 138.

ein vierfaches Pulstempo gemeint sein; wir haben ja gesehen, welch unterschiedliche Tickfrequenzen die Sekundärliteratur für die Uhren dieser Zeit angibt. Ein vierfaches Pulstempo weist das Ticken auf, das Türk 1789 mit 260 - 270 Impulsen p. M. beschreibt. Wie schon bemerkt steht die **2** in französischen Quellenwerken der Zeit tatsächlich für den Takt „à deux temps vîtes“ (Rousseau a.a.O., S. 35, Masson²⁰, S. 7). Als Beispiel mag ein Duett aus der Schauspielmusik zu *Dioclesian* dienen, das außerdem mit *Allegro* überschrieben ist²¹. Das Tempo liegt um $\mathcal{J} = 120$.

Allegro

Bsp. 4: Duett aus *The Prophetess, or The History of Dioclesian*, V (1690).

Zur „Common-Time“ zählt Purcell auch den Sechsvierteltakt sowie den Sechs- und Zwölfachteltakt, denn auch sie werden in zwei gleichlangen Zeiten geschlagen (26): „... Six to four, each Bar containing six Crotchets, or six Quavers, three to be sung with the Hand down, and three up, and is marked thus **6/4**, but very brisk, and is always used in Jigs.

The other sort is called Twelve to eight, each Bar containing twelve Quavers, six with the Hand down, and six up, and marked thus **12/8**“

Daß Purcell die Bezeichnung **6/4** auch für den Takt mit sechs Achteln (Quavers) angibt, zeugt von einem noch proportionalen Verständnis („sechs für vier“ statt „sechs Viertel“ bzw. „Achtel“). Gehen wir zunächst vom Sechsvierteltakt aus: Nehmen wir die Proportion beim Wort, so kommen

²⁰ Charles Masson, *Nouveau Traité des Règles pour la Composition de la Musique*, Paris 1694. Ndr. ²¹1705 Genève 1971.

²¹ Zwar existiert kein Autograph, doch der Druck von 1691 müßte zuverlässig sein.

sechs Viertel auf vier in der Common-Time, also $\text{♩} = \text{♩.}$. Da das Tempo schnell sein soll, ist von MM 120, manchmal vielleicht nur von MM 90 auszugehen. Das folgende „Ritornello“ aus der Ode *Celestial Music* (1689) würde ich mit ca. 96 MM ansetzen:

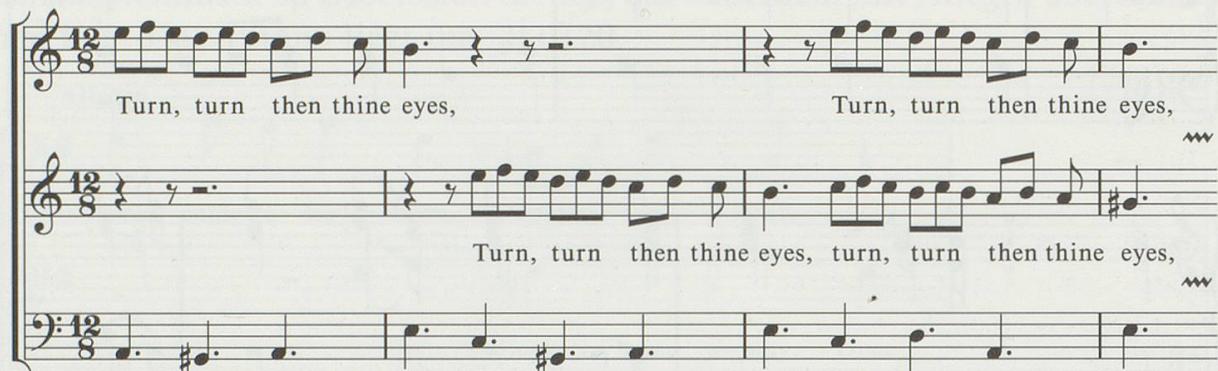
Bsp. 5: Ritornello aus *Celestial Music* (1689).

Purcell nennt Sechsviertel- und Sechsachteltakt in einem Atemzug und charakterisiert beide als „very brisk“. Ein doppeltes Tempo für den Sechsachteltakt, also $\text{♩.} = 180$ oder 240, ist praktisch auszuschließen (allenfalls 180 könnte in Einzelfällen möglich sein); das Quantzsche Tempo für den schnellen Sechsachteltakt liegt immerhin bei MM 160 oder auch „etwas geschnünder“²². Im folgenden Beispiel dürfte ein Takt dem Pulstempo entsprechen, wobei vielleicht von einem mittleren Puls ausgegangen werden darf (vgl. die Bemerkungen zur weiter unten folgenden Tabelle):

Bsp. 6: *Twelve Sonatas of Three Parts* (1683): Sonata II, 5. Satz.

²² A.a.O., S. 265

Für den Zwölfachteltakt dürfte ähnliches gelten wie für den Sechsachteltakt; Purcell sagt nur, er bestehe aus „twelve Quavers, six with the Hand down, and six up, and marked thus **12/8**.“ Diese Taktart wird normalerweise keine schnelleren Noten als Achtel aufweisen und ein Tempo von ca. 80 J. p. M. erfordern, d. h. die Dirigierbewegung (ein Doppelschlag pro Takt) folgt einem schnellen Puls²³:



Bsp. 7: Duett aus *The Fairy Queen*, V (1692).

Nun weiter zur „Tripla-Time“ (27): „Tripla-Time ... I will distinguish into two sorts: The first and slowest of which is measured by three Minims in each Bar ... telling one, two, with your Hand down, and up with it at the third ... This sort of Time is marked thus **3/2**.

The second sort is faster, and the Minims become Crotchets ... 'tis marked thus **3**, or thus **31**. Sometimes you will meet with three Quavers in a Bar, which is marked as the Crotchets, only Sung as fast again.

There is another sort of Time which is used in Instrumental Musick, call Nine to six, marked thus **9/6**, each Bar containing nine Quavers or Crotchets, six to be Play'd with the Foot down, and three up: ...“

Hieraus geht lediglich hervor, daß der Dreachteltakt doppelt so schnell ist wie der Dreivierteltakt. In der *Choice Collection* war von einer langsameren und einer schnelleren Art des Dreivierteltaktes die Rede, nicht aber vom Dreachteltakt. Ob Purcell den schnellen Dreiviertel- durch den Dreachteltakt ersetzt? Und wie ist das Tempo des Dreihalbetaktes? Aufgrund dieser Unklarheiten ist ein Blick auf die Erläuterungen in Simpkins *Compendium* angebracht (vgl. Anm. 5).

Er schreibt (Neuausg., S. 15ff): „Sometimes the Tripla consists of three semibreves to a measure, each semibreve being shorter than a minim in common time. ...“

²³ In diesem Fall ist der Doppelschlag freilich nicht auf Systole und Diastole des Pulses zu beziehen, da letztere den unspürbaren Teil desselben darstellt.

The more common Tripla is three minims to a measure, each minim about the length of a crotchet in common time ...

There are divers Triplas of a shorter measure which by reason of their quick movement are usually measured by counting three down and three up ... And those quick Triplas are dotted sometimes with minims and crotchets and sometimes with black semibreves ...²⁴

Take notice that the black semibreves as also the minims ... are sung or played as fast in these quick Triplas as crotchets in common time, and the black minims or crotchets ... as fast as quavers. The like consideration may be had of the former Triplas as well of three semibreves as three minims to a measure, for in all Triplas the notes are sung or played much quicker than they are in common time.“

Die hier genannten Taktarten können nicht ohne weiteres mit den entsprechenden bei Purcell gleichgesetzt werden. Simpson, geboren um 1605, ist fast zwei Generationen älter als Purcell und benutzt eine andere Notationsweise. In dieser Hinsicht ist die Anmerkung des Herausgebers der Neuausgabe wichtig, daß in späteren Editionen des *Compendium* die Notenwerte mancher Beispiele halbiert wurden (15).

Im Vergleich mit der „common time“ (welcher?) sind die Notenwerte doppelt so schnell; dies soll wohl auch für den von Purcell nicht mehr erwähnten Dreiganzetakt gelten („the like consideration ...“). Das Tempo der einzelnen Notenwerte der Dreiertakte scheint stets das gleiche zu sein, d.h. der Dreivierteltakt klingt doppelt so schnell wie der Dreihalbtaakt etc. Dieses Verhältnis der Dreiertakte untereinander kennt schon Mersenne (1648, VII, 153)²⁵ – und es ist das Prinzip der alten Proportionen. Nicht mehr mit proportionalem Denken vereinbar ist freilich, daß das Verhältnis der Notenwerte zwischen „common“ und „tripla time“ nicht 2:3 sondern 1:2 ist. Da nun dies schon von Simpson beschrieben wird, wollen wir es hypothetisch auch für Purcell annehmen. Wir experimentieren dabei mit allen drei bzw. vier Arten der „Common Time“: Außerdem ist zu fragen, ob der Grundschlag MM 60 wirklich uneingeschränkte Geltung haben soll, oder ob wir seinen Bereich nicht bis wenigstens zu einem mittleren Puls ausdehnen müssen. Daß Purcell (jedenfalls mit großer Wahrscheinlichkeit – s.o.) von der Sekunde ausgeht, mag in pädagogischer Vereinfachung begründet sein und muß nicht bedeuten, daß etwas schnellere Tempi, wie sie der Tradition entsprechen (vgl. 2. Zum Grundschatltempo), auszuschließen wären. Dennoch will ich von der Sekunde nicht zu sehr abweichen und beschränke mich deshalb auf den Bereich MM 60 - 70.

²⁴ Zur Erinnerung sei angemerkt, daß Purcell diese Taktierweise zur „common time“ rechnet.

²⁵ Marin Mersenne, *Harmonicorum Libri XII*, Paris 1648.

C	$\text{d} = 60 - 70$	C	$\text{d} = 80 - 105$	C	$\text{d} = 80 - 105$	$\text{D} 2$	$\text{d} = 120 - 140$
$\frac{3}{2}$	$\text{d} = 60 - 70$		$\text{d} = 80 - 105$		$\text{d} = 53 - 70$		$\text{d} = 80 - 93$
$\frac{3}{4} / 31 \left(\frac{3}{4} \right)$	$\text{d} = 120 - 140$		$\text{d} = 53 - 70$		$\text{d} = 107 - 140$		$\text{d} = 160 - 186$
$\frac{3}{8} / 31 \left(\frac{3}{8} \right)$	$\text{d} = 80 - 93$		$\text{d} = 107 - 140$		$\text{d} = 213 - 280$		$\text{d} = 320 - 372$

Anmerkung zur Tabelle:

Bei den Werten der zweiten und dritten Spalte bezieht sich der erste, langsame, auf eine Beschleunigung des langsamen Pulsschlages im Verhältnis 60:80, der zweite, schnelle, auf eine um die Hälfte schnellere Beschleunigung (*la moitié plus vite*) des mittleren Pulsschlages. Dazwischen sind alle Stufen möglich. Die offensichtlich nicht verwendbaren, weil für die jeweiligen Taktarten zu schnellen Tempi²⁶ sind eingerahmt. Sie werden unten nicht besprochen.

Exkurs zu den französischen Tempoangaben

Eine unverzichtbare Hilfe bei der Einschätzung unserer Tabelle sind die französischen Tempoangaben. Abgesehen von Mersenne, der hier nicht mehr in Frage kommt, setzen sie erst nach Purcells Tod ein. Da aber Purcell relativ jung gestorben ist, sind etwa gleichaltrige Autoren um 1700 durchaus als relevant anzusehen. Es sind dies Loulié²⁷, Saint-Lambert²⁸ und L’Affilard²⁹. Ungeachtet meines unter Anm. 3 zitierten Buches mag es hier angebracht sein, auf diese Quellen näher einzugehen. Weshalb Frankreich, wo doch von Purcell die Rede ist?

Zum einen, es läßt sich nicht bestreiten, müssen wir aus der Not eine Tugend machen. Die aus den englischen Quellen hypothetisch konstruierte Tabelle läßt doch einige Fragen offen; zu den Tempi der für die barocke Musik so bedeutsamen Tänze (vgl. hier unter 7.) gibt es aus England überhaupt keine konkreten Angaben. Auf französische Zeitgenossen Purcells zurückzugreifen ist jedenfalls verlässlicher als die englischen Quellen rein subjektiv zu interpretieren. Trotz des ausgeprägten Personalstils bei Purcell sind französische Einflüsse nicht zu leugnen. Wer wollte zudem abstreiten, daß Zeitstile auch über Ländergrenzen hinweg ihre Gemeinsamkeiten haben, nicht zuletzt, was das „Tempogefühl“ betrifft? Man könnte dem entgegenhalten, daß bekannt-

lich die Franzosen im langsamen wie im schnellen eher zur Mäßigung neigen als die Italiener; doch dies hat seine Ursache vor allem in der Verzierungspraxis (in Frankreich überall, aber in Maßen; in Italien sehr viel in den langsamen, sehr wenig in den schnellen Sätzen), die Menge an „Information“ pro Zeiteinheit ist trotzdem ähnlich. Im folgenden gebe ich eine knappe Charakterisierung der oben genannten Quellen, die für Purcell relevant sind:

- Loulié: Diese Quelle ist am wenigsten ergiebig, indem lediglich die Tempi einer einzigen, viersätzigen Sonate gegeben werden. Die verbalen Angaben „à deux Temps lents, à quatre Temps legers, Mesure **3/2** tres-lent, Mesure **6/4**“ zeigen mit Ausnahme der letzten Formulierungen, wie sie andere Quellen zur Charakterisierung typischer Tempomodelle verwenden; daher hat die bei Loulié verwendete Sonate auch eine gewisse beispielhafte Funktion. Die Tempi sind in Pendel-Längen gegeben und daher exakt berechenbar.
- Saint-Lambert gibt Grundtempi der verschiedenen Taktarten auf der Grundlage zweier Werte, die zueinander im Verhältnis 2:1 stehen: „les pas d'un Homme qui se promene, & même assez lentement“ sowie „les pas d'un Homme qui fait cinq quarts de lieüe dans une Heure“. Dies erscheint wenig präzise, doch eine Reihe von Argumenten, die der Leser meinem Buch entnehmen möge³⁰, spricht für die Intervalle etwa einer ganzen bzw. halben Sekunde. Ich gehe von MM 63 bzw. 128 aus.
- L'Aafilards Tempoangaben beziehen sich sowohl auf Tanzsätze als auch auf Airs unterschiedlichen Charakters. Sein Traktat erfuhr zahlreiche Auflagen bis in die 1740er Jahre hinein, was den repräsentativen Wert ebenso bestätigt wie die Ähnlichkeit mit den Tempi späterer Quellen. L'Aafilard notiert seine Tempi in Sechzigstelsekunden, genauer noch als das spätere Metronom. Wieviel Schläge dabei auf den Takt kommen, wird durch kleine Bögen, welche die Zahlen in bestimmter Weise begleiten, angezeigt.

Nach diesem kleinen Exkurs kommen wir nun zu den Tempostufen der Tabelle im einzelnen:

3/2, $\text{d} = 60 - 70$

Loulié gibt einen Dreihalbtakt „tres-lent“ zu MM 66, der Dreihalbtakt Saint-Lamberts hat MM 63³⁰, eine Sarabande tendre bei L'Aafilard $\text{d} = 72$.

3/2, $\text{d} = 80 - 105$

L'Aafilard: Air tendre (MM 80), Courante (MM 90).

3/2, $\text{o} = 53 - 70$

Widerspricht zwar der theoretisch definierten Langsamkeit dieser Taktart, kann aber in Verbindung mit einer schnellen Tempobezeichnung vorkommen (vgl. 6. Tempobezeichnungen).

³⁰ Die Werte sind nach Saint-Lamberts Angaben hypothetisch errechnet; vgl. Klaus Miehling, *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Wilhelmshaven 1992, S. 61f.

$\frac{3}{2}$, $\text{♩} = 80 - 93$

Hier gilt das gleiche.

3/31 $\left(\frac{3}{4}\right)$, $\text{♩} = 120 - 140$

Läßt sich als die langsamere der beiden in der *Choice Collection* erwähnten Arten des Dreivierteltaktes deuten; bei Saint-Lambert ca. MM 126.

3/31 $\left(\frac{3}{4}\right)$, $\text{♩} = 53 - 70$

Entsprechend der schnellere Dreivierteltakt. Hierzu zählen L'Aafilards Chaconne (MM 52) und sein Menuet in dieser Taktart (MM 71).

3/31 $\left(\frac{3}{8}\right)$, $\text{♩} = 80 - 93$

Vergleichbar mit Saint-Lamberts Tempo für diese Taktart (ca. MM 84) und mit L'Aafilards Passepied (MM 86).

3/31 $\left(\frac{3}{8}\right)$, $\text{♩} = 107 (- 140)$

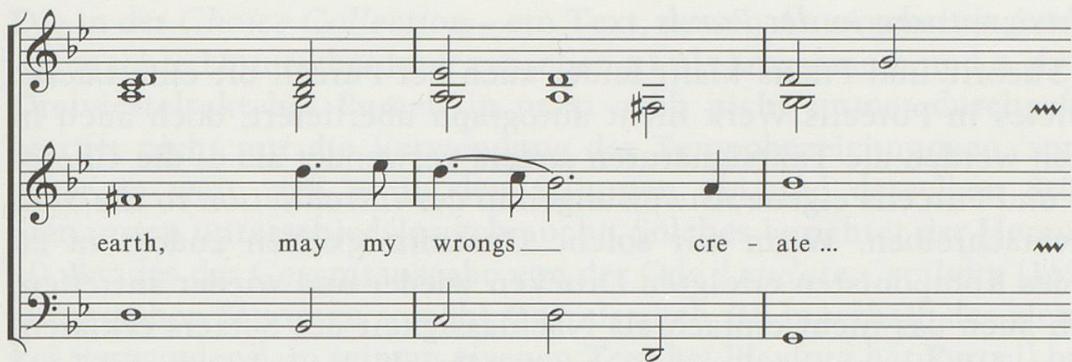
L'Aafilard: Gigue und Air fort leger, jeweils MM 116. Schnellere Tempi werden gewöhnlich im Sechs-, Neun- und Zwölftaktart notiert.

Dies also ist das Ergebnis, wenn man Purcells zum Teil unpräzise Angaben mit Hilfe von Simpson und gestützt auf zeitgenössische französische Quellen zu interpretieren versucht. Es darf nicht vergessen werden, daß wir es in der *Choice Collection* mit einer „Einführung für Anfänger“ zu tun haben, und daß das Kapitel „Of the MOODS ...“ ebenfalls einer „Einführung in die Kunst der Musik“ entstammt; in beiden Fällen können wir kein umfassendes und allgemeingültiges Temposystem erwarten. Ich denke aber, mit der oben angeführten Tabelle, welche dem Grundsatz einen Spielraum zwischen MM 60 und 70 läßt, und die durch zeitgenössische französische Tempoangaben gestützt wird, läßt sich recht gut arbeiten.

Ein typisches Beispiel für den Dreihalbtakt „very slow“ ist das berühmte Lamento aus *Dido & Aeneas*:

(T. 5) *Violins very soft*

When I am laid, am laid in



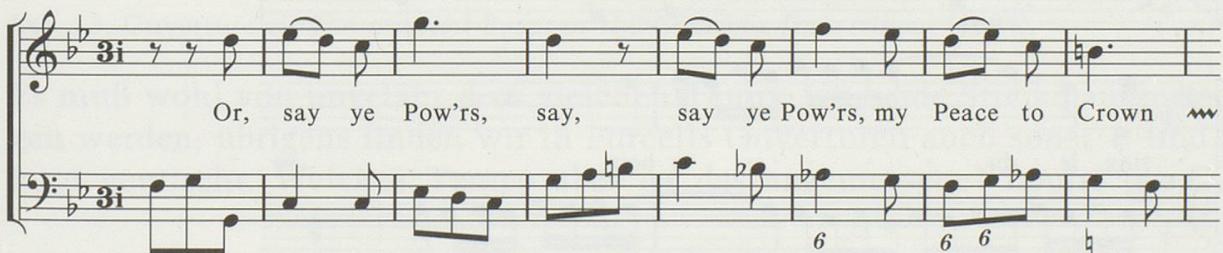
Bsp. 8: Lamento des Dido aus *Dido & Aeneas*, III (1689).

Einen etwa doppelt so schnellen Grundschlag können wir für das folgende Prelude annehmen, das den langsam Dreivierteltakt repräsentiert. Durch die Sechzehntel ergibt sich freilich ein Allegro-Tempo:



Bsp. 9: Suite N°. 5 in C: Prelude (*Choice Collection*, 1696).

Aus einem sogenannten *Mad Song* stammt der folgende Abschnitt im Dreiachteltakt. In der Sammlung *Henry Purcell: 15 Songs and Airs* (Belwin Mills: Kalmus Vocal Series No. 6850) gibt der ungenannte Bearbeiter die Anweisungen „legato“ und „il basso cantando“ sowie die Tempovorschrift „Andante con moto ($\text{♩} = 138$)“. Die Gesamtausgabe (Bd. XVI) empfiehlt „Andante“ und „legato“. Ein Tempo, das nicht nur für einen unbezeichneten Dreiachteltakt dieses Notenbildes undenkbar ist, sondern auch dem Affektgehalt völlig widerspricht; im Text heißt es: „Shall I thaw myself or drown?“ – Das ist kein Wiegenlied! (Vorschlag: ♩. ca. 104)



Bsp. 10: Aus: *From Rosie Bow'r's (The Comical History of Don Quixote)*, 1694/95).

5. Die Taktsignaturen in der Praxis

Zwischen Theorie und Praxis klafft leider auch bei Purcell oft eine Lücke. Zwar ist vieles in Purcells Werk nicht autograph überliefert, doch auch in Autographen werden die Taktsignaturen anders verwendet als es die *Choice Collection* und Purcells eigene Anweisungen in der *Introduction to the Skill of Music* vorschreiben. Wenn wir solche Unstimmigkeiten zudem in zu Lebzeiten des Komponisten erfolgten Drucken wieder und wieder antreffen, so läßt sich auch das nicht einfach als Nachlässigkeit des Setzers erklären, sondern zeigt, daß die auf dem Papier stehenden Regeln der Taktvorzeichnung in der Praxis ihre Gültigkeit verloren haben. Dies kann sich in unpassenden Tempobezeichnungen ausdrücken (vgl. nächster Abschnitt), aber auch am Notenbild, Affekt oder Tanzcharakter manifestieren. Hier ist indessen nur Platz für ganz wenige Beispiele:

Das folgende Duett (in zeitgenössischer Kopie überliefert), trägt die Signatur **2**, die laut Purcell/Playford für den schnellen Zweiertakt steht. Die Sechzehntelkoloraturen machen dies jedoch unmöglich. Die von mir für **C** angenommenen Tempi (MM 80 - 105) sind auf die Halbe angewandt immer noch zu schnell, auf die Viertel angewandt zu langsam. Es handelt sich um typische Allegro-Koloraturen, für die im Barock, nicht erst seit Quantz, ein Tempo von ca. MM 120 für vier Noten üblich gewesen zu sein scheint. Dies ist ja durchaus das Tempo der schnellen Art der „Common Time“, nur sind die Notenwerte um eine Stufe verschoben: statt 120 Halbe p. M. mit Achteln sind es 60 Halbe p. M. mit Sechzehnteln. Die Signatur **2** hat sich von ihrer strengen Bedeutung „ $\text{J} \text{ ca. } 120$ “ gelöst und steht stattdessen für „vier Noten auf einen Schlag zu ca. MM 120“.

(T. 6)

Bsp. 11: Aus dem Duett *Let these among themselves contest* (Hail, Bright Cecilia, 1692).

Die in der *Choice Collection* – ein Text, dessen Autorschaft ja zweifelhaft ist – gemachte Unterscheidung zwischen **31** als langsamem und **3** als schnellem Dreivierteltakt hat Purcell in praxi auch nicht immer durchgeführt. Dies betrifft nicht nur die Verwendung der Tempobezeichnungen, sondern geht sogar so weit, daß er in den Stimmen ein und desselben Stücks beide Signaturen unterschiedslos gebraucht. Solches berichtet der Herausgeber des 10. Bandes der Gesamtausgabe von der Ode *Laudate Ceciliam* (1693), wo die autographen Stimmen sowohl **C31** als auch **C3** innerhalb des gleichen Stücks verwenden³¹. In seinem eigenen Text bei Playford hat Purcell bekanntlich ohnehin nicht zwischen **3** und **31** differenziert. In den verschiedenen Quellen zum Anthem *O give thanks* (Gesamtausg. XXIX) finden sich zu Takt 191 (Dreivierteltakt) nicht weniger als sieben verschiedene Signaturen: **C31**, **C/31**, **C/32**, **31**, **31**, **3/2**, **3/4**.

Kehren wir zur „Common Time“ zurück. In der *Collection of Ayres, compos'd for the Theatre* (1697) befindet sich u.a. die Bühnenmusik zu *The Gordian Knot Untied* und zu *The Married Beau*. Die Ouvertüren haben beide den charakteristischen Rhythmus $\text{J. } \text{J. J. J. J.}$, doch die Taktsignaturen sind mit **C** und **2** unterschiedlich:



Bsp. 12: Ouverture zu *The Gordian Knot Untied* (1691).



Bsp. 13: Ouverture zu *The married Beau, or the Courious Impertinent* (1694).

Es muß wohl von ungefähr dem gleichen Tempo für beide Stücke ausgegangen werden; übrigens finden wir in Purcells Ouvertüren auch sonst **C** und **2** bunt gemischt. Welches Tempo aber ist das angemessene? Loulié (a.a.O.,

³¹ Daß es sich um ein und dasselbe Stück handelt, wird zwar nicht explizit ausgesprochen, läßt sich aber aus den angegebenen Seitenzahlen schließen sowie daraus, daß der Herausgeber das Problem überhaupt anspricht.

S. 86) gibt für einen langsamen Zweiertakt, der Ouverturencharakter zeigt, 57 J p.M. Eine ouvertureartige Entrée bei La Chapelle³² (S. 44) hat MM 67, und d'Onzembray³³ gibt für die Ouverture zu *Thetis & Pelée* von Colasse MM 64. Das ist der typische französische langsame Zweiertakt, den Purcell in Playfords *Introduction* allerdings nicht anführt. Die **2** entspräche etwa dem doppelten Tempo, C läge nach meinen Vermutungen zwischen 80 und 105 J p.M. Nun ist aber die Sekunde durchaus ein Grundschlag Purcells, wenngleich er ihn in der Theorie nicht auf die Halbe anwendet. Dem Vergleich mit der französischen Ouverture müssen wir uns auf jeden Fall stellen. Andererseits erscheint aufgrund der langsamen harmonischen Fortschreitungen und der Tatsache, daß die einzelnen Stimmen – untypisch für Frankreich – öfter längere Haltetöne aufweisen, ein ruhiges englisches C -Tempo von ca. MM 80 für die Halbe durchaus angebracht. Christopher Hogwood wählt sehr langsame französische Tempi von MM 54 (*The Married Beau*) bzw. 58 (*The Gordian Knot Untied*)³⁴.

6. Tempobezeichnungen

Purcell verwendet Tempobezeichnungen in seinem Gesamtwerk recht selten. Sie können sowohl der Bestätigung als auch der Aufhebung der traditionellen Bedeutungen der Taktsignaturen dienen. Die von Purcell gebrauchten englischen Tempowörter sind:

very slow / very slow time	brisk / Brisk time / brisker
slow	fast / faster time
drag	quick

Diese Wörter treten nur vereinzelt auf, so daß ich auf ihre nähere Diskussion hier verzichte.

Italienische Tempowörter sind ebenfalls selten, doch in zwei Veröffentlichungen erscheinen sie gehäuft: in den *Twelve Sonatas of Three Parts* (1683) und in den *Ten Sonatas of Four Parts* (posthum 1697). Im Vorwort zur Veröffentlichung von 1683 (wohl von Purcell selbst verfaßt, auch wenn er von sich in der 3. Person spricht) steht, der Komponist habe „faithfully endeavour'd a just imitation of the most fam'd Italian Masters“. Und zu den Tempobezeichnungen:

³² Jacques-Alexandre de La Chapelle, *Les vrais principes de musique, 3 Livres*, Paris 1736/37 (2d Livre)

³³ Louis-Léon Pajot; Comte d'Onzembray, „Description et usage d'un métromètre ...“; in: *Histoire de l'Academie Royale des Sciences, Année 1732*, Paris 1735. Ein Facs. der Tabelle ohne Seitenangabe bei Rosamond E.M. Harding: *Origins of musical time and expression*, Oxford 1938; Plate 13.

³⁴ TIS DSLO, 504 AW

„Adagio and Grave which import nothing but a very slow movement: Presto Largo, Poco Largo, or Largo by it self, a middle movement: Allegro and Vivace, a very brisk, swift or fast movement: ...“³⁵

Abgesehen davon, daß Largo (und als schnellere Varianten Presto Largo – das gar nicht vorkommt – und Poco Largo) kein langsames, sondern ein mittleres Tempo zwischen Adagio und Allegro bedeutet, wäre daran nichts besonderes. Man beachte jedoch, mit welchen Taktarten diese Bezeichnungen kombiniert werden:

C Presto

C Adagio – Grave – Vivace – Presto

6/8 Allegro

3/2 Largo – Poco Largo – Vivace – Allegro

3/4 Largo – Vivace

3/8 Allegro

Purcell verwendet hier bereits die modernen Signaturen **6/8** (statt **6/4**), **3/4** und **3/8** (statt **3** und **31**)³⁶. Nicht alle Sätze tragen eine Tempobezeichnung.

Die Kombination von **3/8** und **6/8** mit Allegro ist erwartungsgemäß. Aber sonst: **C**, das Zeichen für den langsamen Vierertakt, ist mit Presto verbunden; das mittelschnelle **C** mit den langsamen Bezeichnungen Adagio und Grave ebenso wie mit den schnellen Vivace und Presto. Der Dreihalbtakt ist nicht „very slow“, sondern hat ein mittleres (Largo, Poco Largo) oder gar ein schnelles Tempo (Vivace, Allegro). Das Largo für den Dreivierteltakt einerseits und das Vivace andererseits dürften für die beiden in der *Choice Collection* erwähnten Typen dieser Taktart stehen³⁷.

In den *Sonatas of Four Parts* (die trotz des anderen Titels die gleiche Besetzung haben) kommen folgende Verbindungen neu hinzu: **C** mit Adagio, Grave, Allegro, Vivace; **C** mit Allegro; **3/2** mit Presto; **3/4** mit Adagio und Allegro.

Als Beispiel sei nur der schnelle Dreihalbtakt herausgegriffen. In der fünften der *Sonatas of Four Parts* folgen Presto und Allegro direkt aufeinander. Die Ableitung des Dreihalbtaktes von der schnellsten Art der „Common Time“ ergibt nach der im vorigen Abschnitt aufgestellten Tabelle $o \cdot = 80 - 93$, wobei das Tempo unseres Beispiels aufgrund der Bewegung nur in Halben gewiß an der obersten Grenze angesetzt werden darf. Das Allegro ist, wie das Notenbild zeigt, ein weniger schnelles Tempo; das nächstlangsamere Tempo unserer Tabelle, MM 53 - 60, kommt damit überein:

³⁵ J. Frederick Bridge (S. 626) weist auf die Ähnlichkeit mit den Erläuterungen zum allerdings erst zwei Jahre später erschienenen zweiten Buch der *Arys für Violine und B.c.* von Nicola Matteis hin: „Purcell and Nicola Matteis“, in: *SIMG I*, (1899/1900) 623 - 626.

³⁶ Die ersten Bände der Gesamtausgabe sind oft unzuverlässig. Für eine korrekte Übertragung der TaktSignaturen im fraglichen V. Band spricht eine Unterscheidung zwischen **C** und **C** sowie die Signatur **6/4** vor einem Zwölftakteltakt.

³⁷ Ein langsamer Dreivierteltakt mit Sechzehnteln, der einen Allegro-Eindruck hervorruft (vgl. Bsp. 9), kommt hier nicht vor.

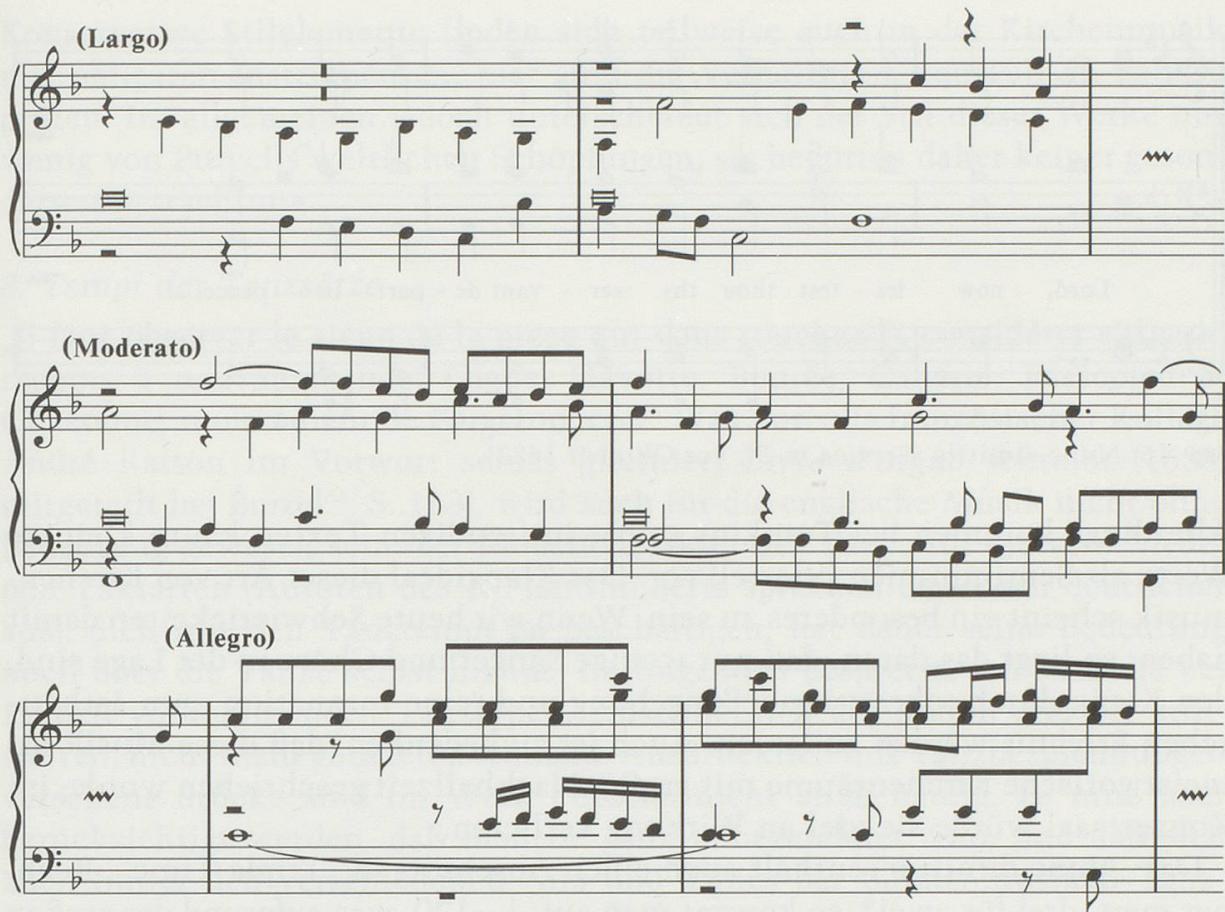
Bsp. 14: *Ten Sonatas of Four Parts* (1697): Sonata V, 5. Satz.

Doch warum notiert Purcell nicht gleich im Dreivierteltakt? Wir wissen es nicht. Möglicherweise nimmt hier schon Gestalt an, was die Musiktheorie erst nach 1750 niederzuschreiben beginnt: der selbst bei gleichem Tempo unterschiedlich schwere bzw. leichte Vortrag der verschiedenen Taktarten.

7. Werke im konservativen Stil

Purcells Gamenfantasien (um 1680) sowie der Teil seiner Kirchenmusik, der keine obligaten Instrumente oder nur Continuobegleitung erfordert, lehnen sich stilistisch deutlich an die Musik seiner Vorgänger an, ja weisen gar zurück auf die vorige Blütezeit der englischen Musik, die elisabethanische Epoche. Der Komponist verwendet hier im allgemeinen größere Notenwerte, d. h. das Notenbild ist „weißer“. Zu diesem Stilbereich will ich zwei Beispiele anführen.

In der *Fantazia Upon One Note* scheint die Situation recht deutlich zu sein. In den verschiedenen Abschnitten herrschen jeweils andere Notenwerte vor; sie ließen sich mit Adagio, Largo, Moderato und Allegro charakterisieren:



Bsp. 15: Fantazia Upon One Note (ca. 1680).

Zwischen das „Moderato“ und das „Allegro“ ist ein „Adagio“-Teil eingeschoben, von Purcell mit „Slow“ bezeichnet, was nicht unbedingt eine Verlangsamung des Grundschlages bedeuten muß. Die Fantasia endet nach dem „Allegro“-Teil mit einer zunehmenden Vergrößerung des Notenbildes, was man gemeinhin nicht ganz korrekt ein „auskomponiertes Ritardando“ nennt. Die Taktsgnatur ist C , und in der Tat erweist sich ein C -Grundschlag zwischen MM 80 und 90 als passender Wert, um den langsamsten Abschnitten noch einen Zusammenhalt zu geben und die Sechzehntel andererseits noch spielbar zu halten. Grundschlag ist natürlich die Halbe, nicht die Viertel. Das zeigt die Ein teilung als Vierhalbtaakt (nur im „Allegro“-Teil sind die Taktstriche im Abstand von zwei Halben gesetzt) und die Tatsache, daß anfangs keine kleineren Werte als Halbe vorkommen.

Aus dem Bereich der geistlichen Musik betrachten wir das „Nunc dimittis“ aus dem vor Oktober 1682 datierten *Service in B flat*. Die Anweisung im unter 2. angesprochenen Exemplar der *Musica Deo sacra* von Tomkins führt zu einem Tempo von 77 J p.M. Zu einem ganz ähnlichen Ergebnis kommt man bei der Wahl des mutmaßlich langsamsten Purcellschen C -Tempo von MM 80, das wir aufgrund des archaisierenden Notenbildes natürlich ebenfalls auf die Halbe beziehen müssen. In diesem Fall eines an den Tod gemahnenden Textes wirkt das langsame Tempo durchaus angemessen:

Bsp. 16: *Nunc dimittis* (*Service in B^b*, vor Oktober 1682).

Allerdings kommen bei Tomkins selbst in freudigen Texten kaum kleinere Werte als Semiminimen (Viertel) vor. Das Klangideal dieser Art von Kirchenmusik scheint ein besonderes zu sein. Wenn wir heute Schwierigkeiten damit haben, so liegt das daran, daß nur wenige Sänger und Chöre in der Lage sind, den Klang durch vibratoarme Tongebung und reine Intonation zum ästhetischen Erlebnis werden zu lassen. Auch ist zu bedenken, daß diese Musik für meist gotische Kirchenräume mit großer Nachhallzeit geschrieben wurde; im Konzertsaal würde sie viel an Wirkung verlieren.

Das „*Nunc dimittis*“ enthält auch einen Abschnitt in „*Tripla Time*“. Rechnet man „drei für zwei“, so kommt man auf $\mathcal{J} = 120$, was aufgrund der großen Notenwerte sehr schwerfällig wirkt. Doch wenngleich die Proportionslehre der Renaissance im Barock noch vielerorts nachwirkt, so kann sie schon längst keine Allgemeingültigkeit mehr beanspruchen. Wir erinnern uns, daß nach Simpson (vgl. den 4. Abschnitt dieses Beitrags) die Notenwerte in „*Tripla Time*“ doppeltes Tempo haben gegenüber „*Common Time*“. Wenden wir das hier an, so ergibt sich ein weit überzeugenderes Tempo, nämlich $\mathcal{J} = 160$ – immer noch langsamer als wenn dieser Text, nun positiven Charakters, im modernen Stil der Zeit vertont worden wäre:

Bsp. 17: *Nunc dimittis* (*Service in B^b*, vor Oktober 1682).

Konservative Stilelemente finden sich teilweise auch in der Kirchenmusik mit obligaten Instrumenten; hier sind die Verhältnisse von Fall zu Fall zu prüfen. Im allgemeinen jedoch unterscheidet sich der Stil dieser Werke nur wenig von Purcells weltlichen Schöpfungen, sie bedürfen daher keiner gesonderten Betrachtung.

8. *Tempi der Tanzsätze*

„Il faut observer le signe de la pièce qui vous touchez & considérer s'il a du rapport à une Sarabande, Gigue, Gavotte, Bourée, Canarie, Passepied & Chaconne, mouvement de Forgeron, etc.“ Was Purcells französischer Kollege André Raison im Vorwort seines (premier) *Livre d'orgue* schreibt (1688, mitgeteilt bei Borrel³⁸, S. 163), wird auch für die englische Musik nicht ohne Bedeutung gewesen sein: der Modellcharakter der Tänze für die verschiedenen Taktarten (Autoren des 18. Jahrhunderts sprechen dies noch deutlicher aus). Sich mit den Tanztempi zu beschäftigen, hat daher seine Bedeutung noch über die Tänze selbst hinaus. Im folgenden bespreche ich kurz die bei Purcell vorkommenden Tanztypen, einschließlich des March und der stilisierten, nicht mehr getanzten Almand. Ausdrücklich mit Tanzbezeichnungen versehene Stücke sind im Werk Purcells nicht allzu häufig. Es muß aber berücksichtigt werden, daß manche ganz unbezeichnet sind, und daß sich auch hinter den verschiedenen Airs und Tunes der Bühnenmusiken Tanztypen verbergen. Beispiele dafür müssen aus Platzgründen leider unterbleiben.

8.1 Tänze in „Common Time“

Almand

Mace 1676: „Allmaines, are Leſſons very Ayrey, and Lively; and Generally of Two Strains, of the Common, or Plain-Time.“

Brossard 1703³⁹: „Symphonie grave, ordinairement à deux Temps, souvent à quatre; ...“

Purcell verwendet die Almand nur in Cembalowerken; sie ist stets mit C notiert und zeigt meist noch den Einfluß der älteren beschwingten Form. In wenigstens einem Fall (vgl. Nb. 3) repräsentiert der Tanz schon den stilisierten langsamem Typ französischer Prägung. Das folgende Beispiel legt ein langsames C -Tempo nahe (um 80 $\text{d} \text{ p.M.}$).

³⁸ Eugène Borrel, *L'Interpretation de la musique française de Lully à la Révolution*, Paris 1934.

³⁹ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1703. Ndr. Amsterdam 1964, 21705: Ndr. Hilversum 1965.



Bsp. 18: Suite N°. 3 in G: Almand (*Choice Collection*, 1696).

March

Der March hat in „Common Time“ die Signatur **C** oder **2**, er kann auch in „Tripla Time“ stehen (s. dort). Die geradtaktige Marche L’Affillards hat ein Tempo von 120 d p.M.^{40} , es gibt aber auch bis zu doppelt so schnelle Märsche, wie Quellen des Spätbarock zeigen. Das Tempo ist abhängig vom Schritt sowie von den Notenwerten, auf welche die Schritte fallen. Das folgende Stück könnte ein beschwingtes **C**-Tempo haben:



Bsp. 19: March aus *The married Beau* (1694).

Bo(u)ree

Mit **C** oder **2** notiert, auf jeden Fall ein Tanz im schnellen Zweiertakt. Bei L’Affillard fehlt eine Tempoangabe, gemeint ist wohl das gleiche Tempo wie beim Rigaudon (s.u.).



Bsp. 20: Boree aus *The Old Bachelor* (1693).

⁴⁰ In anderen Exemplaren ist, wohl irrtümlich, MM 95 angegeben. Zur Diskussion des Tempos vgl. Miehling a.a.O., S. 67f.

Rig(g)adoon

Dieser Tanz findet sich in den Cembalowerken zweimal, die Taktsignatur ist \textcircled{C} bzw. 2. Das Tempo wird von L'Affillard mit $\text{♩} = 120$ angegeben.



Bsp. 21: Rigadoon (Ms., Anfang 18. Jahrhundert).

Jig(g)

Mace 1676: „... are Light-Squibbish Things, only fit for Fantastical, and Easy-Light-Headed People; and are of any sort of Time.“

Muffat 1695⁴¹: Die ... Giguens und Canaries ..., sie mögen gezeichnet seyn wie sie wollen, erfordern am allergeschwindesten gespielt zu werden.

Brossard 1703: „... plein de Notes pointées & sincopées qui en rendent le chant gay, & pour ainsi dire sautillant ...“

Purcell notiert diesen Tanz im Sechsviertel- oder Sechsachteltakt; die Jigg einer Purcell zuzuschreibenden Suite in *The Second part of Musick's Hand-Maid* (1689) ist im Dreiachteltakt notiert (8/6) – der Übergang zwischen „Common“ und „Tripla Time“ ist hier fließend. L'Affillards Tempi von 100 (6/8) und 116 (3/8) ♩ p. M. gelten für den französischen punktierten Giguentyt; das folgende Beispiel erfordert daher ein schnelleres Tempo:



Bsp. 22: Jig aus *The Old Bachelor* (1693).

⁴¹ Vorrede zum *Florilegium Primum*, zit. n. Walter Kolneder, *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, Strasbourg und Baden-Baden 1970, S. 36.

8.2 Tänze in „Tripla Time“

Paspe

Dieser bei Purcell nur einmal auftretende Tanz hat wenig mit dem französischen Passepied (L’Affillard: $\text{J.} = 86$, $3/8$) gemein und erinnert eher an die Hornpipe. In den „Instructions“ der *Choice Collection* wird er (in der Schreibweise „Paspy“) mit dem Sechsvierteltakt in Verbindung gebracht und als „brisk“ bezeichnet.

Bsp. 23: Paspe aus *Dioclesian*, V (1690).

Hornpipe

Die Hornpipe steht im Dreihalbe- oder Dreivierteltakt und ist nächst dem Minuet bei Purcell der häufigste Tanz. Die Halbe bzw. Viertel dürfte einem halben Pulsschlag entsprechen (MM 120 - 160); da bis zu vier Noten auf einen Schlag kommen, wirkt das Tempo beschwingt. In *Distressed Innocence* befindet sich ein Stück in „Common Time“ ($6/4$) mit der Überschrift „Hornpipe or Jig“.

Bsp. 24: Hornpipe (Second Act Tune) aus *King Arthur, or The British Worthy* (1691).

Passacaglia

Freillon-Poncein 1700⁴²: „... la mesure ... se bat à trois temps, un peu plus grave que celle de la Chaconne.“

Brossard 1703: „C'est proprement une Chaconne. ... Toute la différence est que le mouvement en est ordinairement plus grave que celuy de la Chaconne, le Chant plus tendre, & les expressions moins vifves, ...“

Folgen wir den Franzosen, so ist die Passacaille langsamer als die Chaconne. (s.u.); L'Affillard notiert 106 ♩ p.M. Bei Purcell kommt sie nur einmal vor:



Bsp. 25: Passacaglia aus *King Arthur*, IV (1691).

March

Die Marche L'Affillards im Sechsvierteltakt hat 150 ♩ p.M.; ein Tempo, das auch hier passend erscheint:



Bsp. 26: March aus *The Old Bachelor* (1693).

Chacon(n)e

Freillon-Poncein 1700: „... l'on bat à trois temps legers, ou à un & demy, lent.“

Purcells Chaconnen lehnen sich eng an französische Vorbilder an und haben die Signaturen **3** oder **31**. Das Tempo L'Affillards, $\text{♩} = 157$, paßt ausgezeichnet.

⁴² Jean-Pierre Freillon-Poncein: *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois, de la flûte et du flageolet*, Paris 1700.



Bsp. 27: Chaconne (Dance for Chinese Man and Woman) aus *The Fairy Queen*, V (1692).

Corant

Mace 1676: „... are Lessons of a Quicker Triple-Time [als Galliards] ... and full of Sprightfullnes, and Vigour, Lively, Brisk, and Cheerful.“

Muffat 1695: „... der Tact ... verlangt ... in Menuets, Courantes und anderen vielen ... sehr frisch gegeben zu werden.“

Freillon-Poncein 1700: „... la mesure ... se bat à 3. temps fort lents.“

Charakteristisch für die französische Courante ist der Wechsel zwischen Dreihalbe- und Sechsvierteltakt, was die widersprüchlichen Aussagen zum Tempo dieses Tanzes (die sich im 18. Jahrhundert fortsetzen) erklärt. Die Courante besteht aus langsamem Halben (L’Affillard: MM 90) oder schnellen Vierteln. Purcells Corants stehen meist im Dreivierteltakt (wie die deutschen Couranten der Zeit), das Tempo dürfte etwa dem L’Affillards entsprechen – wenn man die Viertel zählt: MM 180.



Bsp. 28: Suite N°. 1 in G: Corant (*Choice Collection*, 1696).

Saraband

Mace 1676: „... are of the Shortest Triple-Time; but are more Toyish, and Light, than Corantoes; ...“

Die drei Sarabanden L’Affillards haben die Tempi $\text{♩} = 72$ (**3/2**), $\text{♩} = 86$ (**3/4**) und $\text{♩} = 133$ (**6/4**). Sie sind jedoch nicht mit den beschwingten englischen Sarabands zu vergleichen, die bei Mace vermutlich noch schneller als bei

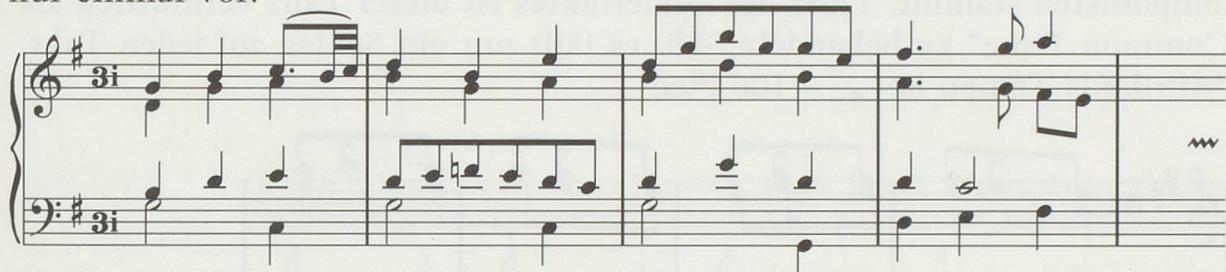
Purcell sind. Dessen Sarabanden, stets im Dreivierteltakt, dürften ein ähnliches Tempo haben wie die Corant. Lediglich die einzige außerhalb des Cembalowerkes stehende Saraband, in *Amphitryon*, zeigt alle Merkmale des langsamten Tanzes französischer Art.



Bsp. 29: Suite N°. 5 in C: Saraband (*Choice Collection*, 1696).

Country Dance

Gewiß ist dies ein schneller Tanz; Locke notiert ihn in einer Cembalosuite im Sechsvierteltakt, also eigentlich in „Common Time“. Bei Purcell kommt er nur einmal vor:



Bsp. 30: Country Dance aus *Dioclesian*, V (1690).

Minuet

Muffat 1695: „... der Tact ... verlangt ... in Menuets, Courantes und anderen vielen ... sehr frisch gegeben zu werden.“

Loulié 1696: „... les danseurs battent le Menuet en **6/4** quoiqu'il ne soit marqué qu'en 3/4.“

Freillion-Poncein 1700: „... à un temps & demy.“

Saint-Lambert 1702: „C'est ainsi que se battent encore les Menuets à danser [sc. à un temps], quoy que la Mesure en soit de trois Noires, parce qu'on les jouent fort gayment. Je dis les Menuets à danser; car il y a des Menuets de Clavecin qui ne se jouent pas ordinairement si vite.“

Brossard 1703: „... Danse fort gaye, ... On devroit à l'imitation des Italiens se servir du signe **3/8** ou **6/8** pour en marquer le mouvement, qui est toujours fort gay & fort vite; mais l'usage de le marquer par un simple **3.** ou triple de Noires a prévalu.“

Das Minuet ist der von Purcell am häufigsten in Musik gesetzte Tanz, stets im Dreivierteltakt. L’Affillards Tempi sind $\text{d.} = 72$ (**3/4**) und $\text{d.} = 76$ (**3/8**). Die von Saint Lambert erwähnten langsameren Cembalomenuette sind mit ziemlicher Sicherheit die reich verzierten von d’Anglebert (1689); Purcells Menuette für das Cembalo verlangen dagegen das übliche Tanztempo. Ein (nicht autograph überliefertes) Stück mit der Überschrift „Minuet. Slow Air“ aus *The Double Dealer* ist ohne Parallelen.



Bsp. 31: Suite N°. 8 in F: Minuet (*Choice Collection*, 1696).

Canary (Canaries)

Muffat 1695: „Die ... Giguen und Canaries ..., sie mögen gezeichnet seyn wie sie wollen, erfordern am allergeschwindesten gespielt zu werden.“

Neben den Canaries aus *Dioclesian* finden wir noch eine Cembalobearbeitung des „Third Act Tune“ aus *The Indian Queen* als Canary (Dreivierteltakt). Wie bei den anderen Cembalobearbeitungen Purcells ist nicht sicher, ob sie vom Komponisten stammt. Trotz des Dreiertaktes ist dieser Tanz vermutlich als „Common Time“ zu behandeln, d.h. es fällt nur ein Schlag auf jeden Takt. L’Affillards Tempo ist $\text{♩.} = 106$ ($\frac{6}{8}$).

Bsp. 32: Canaries aus *Dioclesian*, V (1690).

9. Zusammenfassung

In knappen Worten nochmals unsere wichtigsten Ergebnisse:

- Jede Taktart setzt sich aus nicht mehr als einem Nieder- und einem Aufschlag zusammen.
- Als Grundschlag ist bei Purcell höchstwahrscheinlich die Sekunde anzusehen, aber wohl auch, etwas früheren Quellen entsprechend, schnellere Werte (mittlerer oder gar schneller Pulsschlag).
- C ist nicht doppelt so schnell wie C , sondern „a little faster“ (in bezug auf die höhere Bewegung). Dieses „a little faster“ habe ich zwischen 60:80 (also 3:4) und 2:3 angesetzt, letzteres entspräche Rousseaus „la moitié plus vite.“

- Das Tempo der einzelnen Notenwerte bleibt in den Dreiertakten – nach der Theorie – gleich, die Notenwerte sind nach Simpsons Information doppelt so schnell zu spielen wie in „Common Time“ (wobei gewiß verschiedene Arten der „Common Time“ Bezugsgrößen sein können).
- In der Notation zeigen Purcells Kompositionen oft Abweichungen zu den Vorgaben der Theorie: Tempowörter, Tanzcharaktere und Notenbild können der theoretischen Bedeutung der Taktsignaturen widersprechen.
- Bei den Tanztempi hilft oft Purcells Zeitgenosse L’Affilard weiter (die erste Auflage seiner *Principes* erschien, noch ohne Tempoangaben, 1694). Die besondere Bedeutung der Tanzcharaktere liegt in ihrer Übertragbarkeit auch auf Stücke, die keine Tanzbezeichnung tragen.

DICHTUNG UND WAHRHEIT
IM TONSYSTEM DES 18. JAHRHUNDERTS
Eine Demontage

von JÖRG FIEDLER

„... – all diese Wortweltenerbauer haben ja, op Thomas von Ackwieno ob Welteishändler, wenn man ihnen nur 2, 3 einleitende Kleinichkeit zugiebt, durchaus ‚Recht‘; ihr ‚Lehrgebäude‘ ist ‚wunderbar einheitlich‘ und ‚vollkomm‘ in sich geschlossen‘. – Daß die Fundamente schtinkn, iss ihn‘ nich so wichtich.“

(Arno Schmidt: Kaff / auch Mare cricum, 1960)

*

„Der große halbe Ton hat fünf Kommata, der kleine aber deren vier. Folglich muß Es um ein Komma höher sein als Dis.“ (Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung ..., Berlin 1752, III. Hauptst., §8)

„Ein ganzer Ton, dessen beyde Enden um eine Klangstufe von einander entfernet sind, kann in neun gleichsam unmerkliche Abtheilungen getheilet werden, welche im Griechischen, (wenn ich mich nicht irre) Kommata, das ist, allerkleinste Theile, und im Wälschen C o m e genennet werden. Fünf davon machen den größern, und ihrer vier den kleinern halben Ton aus.“ (Pier Francesco Tosi / Johann Friedr. Agricola: Anleitung zur Singkunst, Berlin 1757)

„... Nach dem richtigen Verhältnisse aber sind alle die durch das b erniedrigten Töne um ein Komma höher als die durch das # erhöhten Noten. Z.E. Des ist höher als Cis; As ist höher als Gis, Ges höher als Fis, usw.“ (Leopold Mozart: Gründliche Violinschule, Augsburg 1789).

„Ein ganzer Ton hat 9 Commata; davon hat der große halbe Ton 5, und der kleine halbe Ton 4 Commata.“ (Johann Georg Tromlitz: Ueber die Flöte mit mehrern Klappen, Leipzig 1800)

I.

Manche Themen treiben einen, wenn man sich mit ihnen ernstlich abgibt, durch ein rechtes Wechselbad: wie Reptilien werfen sie, kaum daß man sich ihrer sicher glaubt, die äußere Hülle ab, und darunter kommt etwas zum Vorschein, das mit dem ursprünglichen Gegenstand nurmehr die nackten Umrisse gemein hat. Um ein wenig dreht sich das Vexierbild der Materialsammlung, und unvermittelt gerinnen die inneren Zusammenhänge, die wichtigen oder nebensächlichen Details, Thesen, Antithesen und Synthesen zu völlig neuen Mustern. Urteile, die eben noch evident erschienen, entpuppen sich als nachgebetete Ideologien, ganze Gedankengebäude stürzen lautlos (jedoch für den Forschenden mitunter schmerhaft) in sich zusammen, ist der ihnen innewohnende Irrtum aufgedeckt. Dann müssen eben noch lustvoll geschleifte Bastionen reuig wieder aufgebaut werden, abschätzig längst überwunden geglaubte Standpunkte erweisen sich als doch-sicherer Ausgangspunkt.

Wer sich auf die Frage nach der im 18. Jahrhundert praktizierten Intonation einläßt, steht unweigerlich am Beginn einer solchen aufregenden und strapaziösen Unternehmung. An der Grenzlinie zwischen Musik und Mathematik beheimatet, ist dieses Thema damals wie heute für den Musiker von ausgezeichneter Unhandlichkeit – und fruchtbarster Nährboden für allerhand pseudowissenschaftlichen Wildwuchs. Allerdings: der Musiker der Gegenwart ist, anders als sein barocker Kollege, in der Regel Besitzer eines Stimmgerätes und verfügt damit, recht angewendet, indirekt über ein machtvoll-universelles Werkzeug: das *Cent-Maß*. Ihm ist damit die Quantifizierung und rechnerische Behandlung von Intervallen bedeutend einfacher handhabbar und plastischer vorstellbar als dem Musiker früherer Zeiten. Das 17./18. Jahrhundert versuchte, sofern es nicht mit unhandlichen Saitenproportionen operierte, eine derartige Differenzierung mit Hilfe eines sehr kleinen Einheitsintervalles, des „Kommas“, aus dem sich dann baukastengleich alle musikalischen Intervalle zusammensetzen lassen sollten.

Ist die Suche nach einem solchen „Maß aller Dinge“, nach dem letztgültigen „Atom“, menschlich wie geistesgeschichtlich verständlich, so hinterläßt diese „Komma-Theorie“ doch eine gewisse Unzufriedenheit und eine ganze Reihe unbeantworteter Fragen. Was sie kurz gesagt vermitteln will, ist in Kirnbergers Worten die Feststellung, „daß jede Sayte des heutigen Systems mehr als eine Stelle zu vertreten hat, wenn sie gleich immer denselben Ton, oder dieselbe Höhe behält.“¹ Dabei gerät nicht in das Blickfeld der Autoren, wie viele Töne sie pro Oktave verlangen oder wie groß dieses Komma bemessen sein soll. Auch wird an keiner Stelle bemerkt, daß der Unterschied zwischen Tönen mit \sharp und solchen mit \flat eigentlich als „Diësis“ bezeichnet wird – das französische „dièze“ („Sol dièze“) erinnert augenfällig daran.

Eine erste Lösung („Häutung“ – um im Bilde der Reptilien zu bleiben) dieses Fragenkomplexes bieten zwei Schriften aus der Mitte des 18. Jahrhunderts:

In Lorenz Mizler's *Musikalischer Bibliothek*² findet sich der Artikel „Georg Phil. Telemanns neues musikalisches System“.

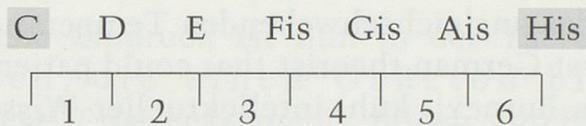
Der Artikel ist das, was Kurt Tucholsky einmal als „Suppenwürfel“ apostrophiert hat: selber ungenießbar, aber eine gute Grundlage für viele „Suppen“. Zu frei läßt Telemann seiner unstreitigen und auch anderweitig gut dokumentierten Sprachgewalt die Zügel schießen, zu verliebt ist er in die vordergründige Kompliziertheit seines Sujets, als daß hier leichte Aufklärung zu holen wäre. Trotzdem ist dieser Text in der Literatur des 18. Jahrhunderts ein zentraler Bezugspunkt für die Komma-Theorie – wohl nicht zuletzt durch das Gewicht des Namens *Telemann*.

¹ Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin 1771, S. 18.

² Lorenz Mizler, *Musikalische Bibliothek*. Bd. 3, 4. Teil, S. 173ff.

Die Frage, der Telemann nachgeht, richtet sich auf das Ton-System, das sich aus den Quasi-Axiomen von Komma und Halbtongrößen ergibt, einfacher gesagt: wieviele Töne sind pro Oktave voneinander, damit die Bedingungen der Komma-Theorie bei jedem Ton und jedem Intervall erfüllt sind?

Unmittelbar auf Telemanns Exkurs bezogen, dabei wesentlich leichter zugänglich ist Georg Andreas Sorge's kleine Untersuchung *Anmerkungen über Herrn Quanzens [sic] ... #D und bE-Klappe auf der Querflöte*³. Sorge hakt ein bei der Feststellung Quantzens, Dis und Es seiner zweiklappigen Traversflöte lägen um ein Komma auseinander. Dabei geht der kluge und gründlich informierte Artikel im wesentlichen von unseren oben genannten Fragen aus. Zunächst merkt Sorge an, daß eine Oktave ja nicht, wie man spontan meinen möchte, in 6 Ganztöne zu unterteilen ist: von C ausgehend erreicht man nach 6 Ganztönschritten das His, also auch orthographisch korrekt die übermäßige Sept!



Dieser kleine, eigentlich nur theoretisch bedeutsame Unterschied ist jedoch gerade der Angelpunkt der Komma-Theorie: denn zwischen dem His und seiner „enharmonischen Variante“ C liegt *per definitionem* ein Komma. Nun ist es ein leichtes, den „Tonvorrat“ des Telemann'schen Systems zu berechnen: er umfaßt $6 \times 9 + 1 = 55$ Töne. Da die Oktave 1200 Cents beträgt, ist nun auch die Größe des Kommas bestimmt: sie beträgt $1/55$ der Oktave, d.h. $21,818181\dots$ ct⁴. Und tatsächlich läßt sich nun das postulierte „Intervallensystem“ widerspruchsfrei auf dieser 55-Ton-Skala aufbauen (Vergl. im Anhang Tafel I). Allerdings zeigt sich dabei, daß das Ergebnis den Anspruch der Komma-Theorie als Garantin reiner Intonation nur recht unvollkommen einlöst: die nach 18 „Komma-Schritten“ erreichte große Terz beträgt 392,7 ct, ist also 6,4 ct größer als die reine große Terz (386,3 ct); die Quinte (698,3 ct) ist 3,7 kleiner als die reine Quinte (702 ct). Insgesamt also liegt die „Güte“ der von Telemann's System erzielten Intervalle etwa auf der Hälfte zwischen der gleichschwebenden und der mitteltönigen Temperatur.

³ In: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 4, 1758, S. 1ff.

⁴ ... und liegt damit in der Tat nur um knapp $1/3$ ct über der Größe des syntontischen Kommas (21,5062896 ct), das in der Terminologie des 18. Jahrhunderts gemeinhin „das Komma“ schlechthin war. Allerdings würde sich dieser winzige Fehler so aufsummieren, daß die aus 55 syntontischen Kommata resultierende Oktave um immerhin 17,2 ct, also nahezu ein Komma, zu klein wäre.

II.

Hier streift unser Thema seine zweite Reptilienhaut ab: zu auffällig ist das Mißverhältnis zwischen dem Umfang des Tonvorrates von 55 Stufen auf der einen Seite und der Dürftigkeit des Resultates auf der anderen Seite – die Qualität der sich aus Telemanns System ergebenden Intervalle bleibt durchaus im Rahmen dessen, was auch die ungleichschwebenden Temperaturen seiner Zeit anboten, ja wird von diesen teilweise übertrffen. Wozu also der gedankliche Aufwand?

Zum Anlaß können zwei hochangesehene zeitgenössische Gewährsleute Aufhellung geben – über die innere Ursache können wir bestenfalls Vermutungen anstellen.

Der eine dieser Zeitzeugen: der auf der Wasserscheide zwischen mystischer Kosmologie und aufklärerischem Rationalismus stehende Andreas Werckmeister,⁵ für unser Sachgebiet bestens beleumundet als universal gebildeter Musikgelehrter und Pionier der ungleichschwebenden Temperaturen.

Der andere, „perhaps the first German theorist that could patiently be read by persons of taste“ (Charles Burney), kühl-intellektueller Wissenschaftler durchaus heutigen Zuschnitts, informierter wie treffsicher formulierender Musikschriftsteller: Friedrich Wilhelm Marpurg.⁶ Die Gedankengänge Werckmeister's und Marpurg's laufen im einzelnen so parallel, daß es wahrscheinlich ist, daß Marpurg der *Hodegus curiosus* Werckmeister's bekannt war. Besonders Marpurg macht kein Hehl daraus, daß die Komma-Theorie für ihn eine etwas peinliche Trivialität darstellt, bestenfalls geeignet, „... einem bloßen Practico von dem Unterschiede der beyden halben Töne einen etwannigen groben Begriff zu machen.“⁷

Dreh- und Angelpunkt ist beiden Autoren die Darstellung des syntonischen Kommas⁸ am Monochord – ein Vorgang, der im Zusammenhang mit der Erläuterung von Klaviertemperaturen immer wieder von Bedeutung ist. Da das Saitenverhältnis, das das syntonische Komma hervorbringt, 81:80 beträgt, ist also der erste Schritt die gedankliche / rechnerische Teilung der Saite in 81 gleiche Teile. Greift man nun am Saitenende ein 81stel ab, so erklingt der höhere Ton des Komma-Intervalls, die gesamte Saite produziert den tieferen Ton:

⁵ Hier besonders: Andreas Werckmeister, *Musicæ mathematicæ hodegus curiosus*, Quedlinburg 1687.

⁶ Hier besonders: *Anfangsgründe der theoretischen Musik*, Leipzig 1757.

⁷ Marprug, a.a.O., S. 41.

⁸ Das syntonische Komma ist der Unterschied zwischen der von vier aufeinanderfolgenden Quinten gebildeten sogenannten pythagoreischer Großterz und der in der Obertonreihe auf Platz vier und fünf auftretenden reinen Großterz.

71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

1 1 1 1 1 1 1 1 1

Wie der Zufall es will, entsteht nun völlig unbeabsichtigt zwischen dem 72sten Teilungspunkt und der Gesamtsaite 81 das Saitenverhältnis 9:8, das dem sog. „großen Ganzton“ entspricht:

71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

1 1 1 1 1 1 1 1 1

großer Ganzton 9:8

Der optische Eindruck ist nun in der Tat der von 9 gleichen Abschnitten, die einen Ganzton bilden!

Aber: diese 9 Saitensegmente bilden durchaus keine gleichgroßen Intervalle! Wollte man das Saitenstück zwischen dem Punkt „72“ und dem Saitenende tatsächlich in gleiche Intervalle teilen, so müßten die entsprechenden Saitenteilstücke (ähnlich den Bünden auf dem Lautenhals) kontinuierlich kleiner werden. So jedoch ist das erste Intervall 73:72 um 11% größer als das letzte, 81:80.

Wie jeder historische Irrtum, so hat natürlich auch die Komma-Theorie ihre Hintergründe und ihre Geschichte. Sie ist durchaus nicht der erste und schon gar nicht der letzte Versuch, den unendlichen Kosmos aller möglichen Tonverbindungen in dem überschaubaren Rahmen eines möglichst kleinen Tonvorrates einzufangen – den Geist in die Flasche zu bannen.

Ein Beispiel für viele ist das im Museo Civico zu Bologna aufbewahrte 31-tönige, d.h. mit 31 Tasten pro Oktave versehene Cembalo von Vitus de Transeuntis vom Beginn des 17. Jahrhunderts. Die Teilung der Oktave in 31 Abschnitte zu je 38,7 ct ergibt eine sehr genaue mitteltönige Temperatur, die jedoch keinen „Wolf“ hat, sondern „zirkulierend“ unendlich fortmodulieren kann.⁹

Als Idealfall einer solchen vieltönigen Stimmung sei hier noch die 53fache Teilung der Oktave genannt: bei ihr liegen die Verstimmungen aller Intervalle unterhalb der Schwelle der Wahrnehmbarkeit.

⁹ Anders formuliert: ein derartiges 31-töniges Instrument erlaubt, eine mitteltönige Temperatur zu stimmen, die nicht an der „Wolfsquinte“ Gis-Es hält machen muß, sondern so lange im Quintenzirkel weiterschreiten kann, bis wieder der Ausgangspunkt erreicht ist – wobei die dann erreichte Taste allerdings einen anderen Namen erhielt.

Es ist auffällig, daß Telemann trotz der im Wortsinne „naheliegenden“ 53-Ton- Stimmung (die bereits Mitte des 16. Jahrhunderts von Nicolo Vicentino beschrieben wird¹⁰) an seinem 55-Ton-Gebäude festhält. Dieser Umstand zeigt sinnfällig, wie sehr die sich um den Begriff des „Kommas“ rankende Theorie dem musiktheoretischen Erbe verpflichtet ist, wie wenig sie sich um die akustischen Realitäten schert – die zugegebenermaßen mit dem mathematischen Rüstzeug von Telemanns Zeitalter nur mühsam zu erfassen waren.

III.

Bei der dritten Häutung unseres Themas bleibt nun die gesamte Komma-Theorie als Irrtum am Wegrand zurück, sie entpuppt sich als veritable *Ente*. Wieder stehen wir mit unserer Frage nach der Intonationspraxis des 18. Jahrhunderts am Anfang, diesmal noch dazu mit fast leeren Händen. Was bleibt uns? Die Intervalltabellen, in denen die „seriöseren“ Autoren ihr Verständnis von der Natur des „musikalischen Urstoffes“ (Heinrich Koch) anhand von Saitenteilungen am Monochord niederlegten, müssen nicht unbedingt Auskunft geben über die tatsächlich praktizierte Intonation – ebenso wenig wie Telemanns's System dies tat.

„Mit fast leeren Händen“ – denn einige wenige Belege lassen sich doch finden; zu wenig zwar für einen „repräsentativen Querschnitt“, genug jedoch für einen vorsichtigen Hinweis.

Ein solcher Beleg, noch dazu mit dem Reiz der Kuriosität, ist Peter Prelleur's „The Art of Playing on the Violin.“¹¹ Seiner zeittypisch knappen Einführung in das Violinspiel stellt Prelleur eine Abbildung voran, die einen Geigenhals in natürlicher Größe zeigt (s. Tafel II). Darauf sind, ähnlich Bünden, die Punkte markiert, auf die der Schüler seine Finger setzen muß, „... and with a little practice learn how to stop in Tune with a great Nicety.“

Eine praktische Realisation dieser Grafik hat der Autor der vorliegenden Darstellung zwar mit gutem Erfolg versucht, sie ist jedoch aufgrund der vielfältigen Fehlerquellen nur begrenzt aussagefähig. Prelleur versteht allerdings notabene seine Darstellung nicht als lediglich prinzipielle, sondern als durchaus konkrete Anweisung: der Schüler soll die Saitenmensur seiner Violine durch Hin- und Herrücken des Steges mit der Grafik in Übereinstim-

¹⁰ Nicolo Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555.

¹¹ Peter Prelleur: „The Art of Playing on the Violin“, in: *The Modern Musick Master*, London 1731.

mung bringen, dann soll er die abgebildeten Griffpunkte mittels Stechzirkel auf das Griffbrett übertragen und dort mit aufgeklebten Papierstückchen bzw. Tinte markieren (!). (Unnötig anzumerken, daß wegen des erbitterten Widerstandes der Geigerin, die sich und ihr Instrument für dieses praktische Experiment freundlicherweise zur Verfügung stellte, ein „sanfterer“ Weg beschritten werden mußte ...)

Aufschlußreicher und aussagekräftiger hingegen war eine mathematische Analyse der Abbildung. Hier mußten allerdings einige Dinge berücksichtigt werden:

- Aus dem Längenverhältnis eines abgegriffenen Saitenteilstückes zur Gesamtsaite läßt sich im Prinzip problemlos das Intervall des gegriffenen Tones zur leeren Saite berechnen. Da jedoch durch das Niederdrücken der Saite diese gleichzeitig etwas gestrafft wird, liegt der tatsächlich erklingende Ton etwas höher als dieser „Rohwert“. Es ist also bei jeder Tonposition ein Korrekturwert einzurechnen.
- Da die Saite vom Sattel zum Steg sich kontinuierlich vom Griffbrett entfernt, verändert sich demzufolge auch der Korrekturwert in Abhängigkeit von der Griffstelle auf der Saite.
- Es wurde zur Bestimmung des Korrekturwertes vorausgesetzt, daß der Oktav-„Bund“ eine korrekte Intonation der Oktave ergeben muß. Der Korrekturwert muß von hier gegen den Sattel hin direkt proportional zur abgegriffenen Saitenlänge stetig gegen 0 fallen.¹²
- Was die Genauigkeit der Maßanalyse angeht, so sind ihr durch einige Faktoren Grenzen gesetzt: die mechanischen Verwerfungen des Papiers des immerhin rund 260 Jahre alten Originaldruckes waren ebensowenig einzuschätzen wie die Fehlerquellen der fotomechanischen Reproduktion des Faksimiles. Insgesamt erschien es sinnlos, eine größere Genauigkeit als 0,5 mm bei der Vermessung anzustreben. Das entspricht, je nach Lage des gemessenen Punktes auf der Saite, einer Tonhöhengenauigkeit im Rahmen von 3-6ct.

¹² Für mathematisch weitergehend Interessierte hier die entsprechende Formel:

C – reales Intervall des abgegriffenen Teilstückes zur Gesamtsaite (in ct)

D/ges – gesamte Saitenlänge

D/n – abgegriffenes Saitenteilstück

D/okt – Distanz Sattel - Oktavbund

K/okt – Korrekturwert am Oktavbund in ct

$$C = \frac{(\log D/\text{ges} - \log D/n) 1200 + K/\text{okt} \times D/n}{\log 2} \quad D/\text{okt}$$

Aus den so errechneten Centwerten¹³ der Saite wurden nun die sich ergebenen großen Terzen und Quinten¹⁴ errechnet (wobei je nach Bedarf die Oktavlage der Töne geändert wurde). Es zeigte sich, daß die Intervalle entweder mit beachtlicher Akkuratesse „getroffen“ waren, oder um Beträge in der Gegend von ± 20 ct abwichen. Nun ist 21,5 ct aber gerade der Betrag – nämlich das *syntonische Komma* –, um den gleichnamige, aber auf unterschiedlichen Wegen erreichte Töne auseinanderliegen: als einfachstes Beispiel liegen

von C aus

- das sich aus der Quintenfolge C – G – D – A – E ergebende E, und
- das durch den reinen Großterzschritt erreichte E

um 21,5 ct auseinander. Es galt nun also zu untersuchen, ob die Daten sich sinnvoll aus derartigen Quint-Terz-Folgen erklären ließen. Einer Idee Leonhard Eulers¹⁵ folgend, wurden die Intervalle zu einem „Tonnetz“¹⁶ zusammengefügt, indem eindeutig als Quinten „gemeinte“ Töne auf waagerechten Achsen aufgetragen wurden, eindeutig aus Terzschritten hervorgehende Töne auf senkrecht dazu stehenden Achsen (s. Tafel III). Wie sich zeigte, ließ sich das Datenmaterial mit nur wenigen nennenswerten Fehlern zu einem Tonnetzausschnitt kombinieren – ein Beleg, daß die Bundteilung Prelleurs tatsächlich (mittelbar oder unmittelbar) auf Quint-Terz-Progressionen zurückzuführen ist. Auch die um ein syntonisches Komma „verstimmten“ Terzen und Quinten ergeben sich sinnfällig und zwanglos aus der Lage der Töne im Tonnetz. Eine statistische Analyse der Fehlerbeträge, bei der wegen der größeren Auffälligkeit die Abweichungen der Quinten doppelt so stark gewichtet wurden wie die Abweichungen der Terzen, ergab einen erstaunlich hohen Präzisionsgrad der Abbildung: der Mittelwert der Abweichungen lag bei -0,93 ct, die Streuung bei 4,72 ct. (Zum Vergleich: die *Tonhöhenunterschiedsschwelle*, ab der zwei Töne überhaupt als ungleich identifiziert werden können, liegt bei 2-5 ct¹⁷.)

¹³ Das gesamte Datenmaterial ist in der Schrift „Die nicht-temperierte Intonation“ des Autors (im Besitz der SCB) einzusehen. In die der Arbeit beigefügten Tonbandkassette ist auch eine Realisation der Grafik aufgenommen.

¹⁴ Terzen und Quinten deshalb, weil sich aus ihnen alle anderen Intervalle durch Kombination ableiten lassen – was in den Intervall-Lehren des 18. Jahrhunderts analog praktiziert wird. Der tiefere Grund ist, ohne dies hier weiter ausführen zu können, das durch *Primzahlen* bestimmte Frequenz- bzw. Saitenverhältnis.

¹⁵ Leonhard Euler: „*De harmoniae veris principiis per speculum musicum repraesentatis*“, in: ders., *Opera omnia* III,1, S. 584.

¹⁶ vergl. Martin Vogel, *Die Lehre von den Tonbeziehungen*, Bonn 1975, und: ders., *Anleitung zur harmonischen Analyse und zu reiner Intonation*, Bonn 1984.

¹⁷ vergl. Herbert Hensel in *MGG* 4, 1563. Der von Hensel angenommene Wert von ca. 1/40 Ganzton entspr. ca. 5ct darf allerdings aufgrund praktischer Erfahrungen als zu hoch angesehen werden.

Abgesehen davon, daß Prelleur's Bundsysteem für die Praxis wohl keine brauchbare Lösung darstellt – zu eng ist der Rahmen der benutzbaren Tonarten trotz immerhin 20 Bünden pro Oktave – bestätigt es uns eine dritte Gruppe von Intonationsbelegen als realistische Modelle: die *Intervaltabellen*, die die musikalisch brauchbaren Intervalle anhand von Saitenproportionen beschreiben. Als wohl wichtigste Autoren sind hier wiederum Marpurg,¹⁸ aber auch Johann Mattheson¹⁹ zu nennen. Als Beleg wollen wir im Anhang, Tafel IV, die sich aus Prelleur's Bundteilung ergebenden Intervalle denjenigen gegenüberstellen, die Mattheson in seiner recht umfangreichen Intervalltabelle anführt.

IV.

Wie also ist nun die Intonation beschaffen, die im 17./18. Jahrhundert als „reyn“ empfunden wurde? Unterschied sie sich von dem, was wir heute als „richtige Intonation“ empfinden?

Zunächst: in Anbetracht der Tatsache, daß wir nicht einmal über das „Wie“ der gegenwärtigen Intonationsgepflogenheiten gesicherte Auskunft geben können, muß der Versuch einer solchen Beurteilung über die Distanz eines runden Vierteljahrtausends hinweg als schlicht vermessen gelten. Auch die Lehrwerke sind hier unzuverlässige Zeugen, hat doch auch heute die vermeintliche und postulierte Allgegenwart der „gleichschwebenden Temperatur“ mitnichten eine dementsprechende praktische Intonation zur Folge – man befrage hierzu einen Geiger oder Holzbläser eines zeitgenössischen Orchesters. Für ihn zählt das „Anpassen“ in puncto Intonation zu den unabdingbaren Voraussetzungen seines Handwerks (unterstützt gewöhnlich durch einen bunten Strauß von intuitiv gewonnenen Faustregeln). Dabei sollte dieses Anpassen, dem Dogma der gleichschwebenden Temperatur folgend, eigentlich unnötig sein. Eine ähnliche Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis müssen wir auch im 18. Jahrhundert voraussetzen.

Es sei dem Leser an dieser Stelle herzlich empfohlen, einmal folgenden Versuch zu unternehmen:

Man stimme bei einem zweimanualigen Cembalo ein Register pythagoreisch, d.h. in reinen Quinten, das andere Register mit dem reinharmonischen Tonvorrat für a-moll (s. Anhang Tafel V). Daraufhin versuche man die beiden im Anhang (Tafel VI und VII) aufgeführten einstimmigen Notenbeispiele (Sequenz „Victimae pascali laudes“ und Anfang der Partita a-moll für Flöte solo von J. S. Bach) auf beiden Manualen. Man sollte diesen Versuch mehrmals und mit großer Ruhe durchführen, auch zwischendurch immer wieder dem

¹⁸ Friedr. Wilhelm Marpurg, a.a.O.

¹⁹ Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, VII. Hauptstück.

Ohr Gelegenheit zur Erholung geben, um zu verhindern, daß eine Irritation durch das vorher Gehörte stattfindet.

Das wahrscheinliche Resultat sei hier vorweggenommen:

In pythagoreischer Stimmung klingt die Sequenz untadelig, hingegen wirkt die Solopartita scharf und unplastisch; das reinharmonisch gestimmte Manual läßt die Solopartita optimal erscheinen, die Sequenz wirkt sehr gezwungen, bisweilen regelrecht falsch. Zur Erklärung dieser Beobachtung erscheint der schlichte Verweis auf die unstrittige stilistische Differenz zwischen beiden Stücken als zu vordergründig. Vielmehr sollte man sich genau darüber Rechenschaft ablegen, *was* man jeweils eigentlich als *falsch* empfindet:

In der Sequenz stören die durch die Reinstimmung bewirkten ungleich großen Ganztonschritte (D-E und G-A sind kleiner als C-D und A-H). In der Solopartita hingegen, die trotz ihrer Einstimmigkeit so sehr aus der Harmonie heraus komponiert ist, sind nun die im Zusammenklang nahezu unbrauchbaren pythagoreischen Terzen eine arge Belastung des Gesamteindruckes – das Ohr weigert sich geradezu, die gebrochenen Akkorde zusammenzusetzen.

An dieser Stelle vollzieht sich nun die vierte und vorläufig letzte Häutung unseres Themas: Offenbar entspricht unserer Hörvorstellung nicht ein (wie auch immer beschaffener) eindimensional fixierbarer *Tonvorrat*, vielmehr haben wir es mit dem beweglichen Zusammenwirken *zweier antagonistischer Prinzipien* zu tun:

- dem *melodischen*, dessen intonatorische Entsprechung die pythagoreische Intonation ist, und dem
- *harmonischen*, das eine aus Quinten, Terzen und (hier nicht betrachtet) harmonischen Septen²⁰ aufgebaute reinharmonische Intonation fordert.

In dem Spielraum zwischen diesen beiden Polen – bezeichnen wir ihn ruhig, Jacques Handschin²¹ folgend, als *Intonationslatitüde* – bewegt sich nun der konkret intonierte Ton wie die geladene Kugel zwischen den Kondensatorplatten hin und her, nach Maßgabe der musikalischen Situation und des Verständnisses des Spielers sich bald diesem, bald jenem Extrem annähernd: eine primär melodisch empfundene Stelle wird eher pythagoreisch, eine eher harmonisch bestimmte Stelle eher reinharmonisch intoniert werden. Man kann derlei im Orchester als intuitive Reaktion des einzelnen Musikers häufig beobachten. Womöglich liegt hier einer der Gründe für die Intonationsprobleme vieler Ensembles offen vor uns: die unbewußte, unterschied-

²⁰ Die „harmonische Sept“ mit dem Frequenz/Saitenverhältnis 7:4 ist bereits seit dem 18. Jahrhundert in der Diskussion (vergl. besonders: Joh. Phil. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, und: Leonh. Euler, „*Conjecture sur la raison de quelque dissonances généralement recues dans la musique*“, in: *Opera omnia* III,1, S. 508-515.) Sie setzt erfahrungsgemäß dem Hörverständnis in harmonischer Hinsicht keinerlei Widerstand entgegen, führt jedoch melodisch zu abenteuerlichen Intervallschritten.

²¹ Jacques Handschin: *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 108 ff, S. 311.

liche Auffassung über die musikalische Funktion des Einzeltones – und es ist wohl einer ebenso unbewußten Verständigung hierüber zuzuschreiben, wenn schließlich doch eine Übereinstimmung erzielt wird.

In einer Grafik wollen wir die beiden Intonationsweisen anhand einer C-Dur-Skala grafisch darstellen (Tafel VIII). Daß die Intonationshinweise des 17./18. Jahrhunderts ausschließlich die harmonische Intonation berücksichtigen, erklärt sich aus der Arbeitsweise der Theoretiker am Monochord – das ja primär *simultane* Intervalle darstellt.

Möglicherweise finden wir hier auch den Hintergrund für die immer wieder durch die Diskussion geisternde „barocke“ oder „romantische“ Intonation:

Empfindet man in einem Werk der Romantik hohe, „gespannte“ Terzen als dem musikalischen Gehalt angemessen, so wahrscheinlich deshalb, weil dort der melodische Ausdruck im Vordergrund steht; analog verweist die Bevorzugung tief-„entspannter“ Terzen für die Barockmusik darauf, daß diese Musik eher von der harmonischen Seite her gehört und verstanden wird. Man darf dazu sagen, daß das Postulat entsprechender „stilistisch motivierter Intonation“ aus musikwissenschaftlicher Sicht jeglicher Grundlage entbehrt, daß man sich gerade vor dem Hintergrund eingehenderer Studien von derlei stilistischen Einengungen befreien kann – und muß. Ein möglichst konsonantes, schwebungsfreies Intervall ist als physikalisches Phänomen ebensowenig einem stilistischen oder geistesgeschichtlichen Wandel unterworfen²² wie eine aus je gleichgroßen Ganz- und Halbtönschritten gebildete Skala.

V.

Die Frage nach den praktischen Konsequenzen aus den dargestellten Verhältnissen ist ebenso naheliegend wie notwendig: wozu wäre uns das profilierteste tonsystematische Weltbild nütze, bliebe es in der Praxis der musikalischen Alltagsarbeit ohne jede Konsequenz?

Zunächst: schon die bewußtere Wahrnehmung der tatsächlichen Bedingungen des reinharmonischen Tonsystems, die Kenntnis von Orientierungsmöglichkeiten und Orientierungsmechanismen dürfte Konsequenzen haben – beruht doch ein guter Teil der Intonationsprobleme im Orchester und kleinen Ensembles offensichtlich auf unterschiedlichen Fähigkeiten und „Methoden“ der Orientierung.

²² Der Primat dieser reinharmonischen, also aus Quint- und Terzschritten entwickelten Intonation wird durch die Komma-Theorie nicht in Zweifel gezogen – versteht diese sich doch expressis verbis als Garantin reiner Intonation, ohne den Widerspruch zu bemerken: „Das beste Mittel, sich aus dieser Unwissenheit (über die Struktur des Tonsystems, d.A.) zu reißen, ist das Monochord oder der Klangmesser. Auf diesem kann man die Verhältnisse der Töne am allerdeutlichsten erkennen lernen.“ (J. J. Quantz, a.a.O., XVII, VII, §8) / „Und es wäre freilich gut, wenn man die Lehrlinge zum Klangmässer (Monochordon) führete.“ (L. Mozart: a.a.O., Fußnote S. 68/69)

Darüber hinaus ist es natürlich sehr wohl möglich, auf der Basis des klaren Bewußtseins von den Strukturen des Tonraumes – die eben nicht identisch sind mit den vom Notenbild suggerierten Verhältnissen – eine intonatorische Arbeitsweise zu entwickeln, die an Rationalität nicht hinter der Arbeit an anderen musikalischen und stilistischen Gegenständen zurücksteht. Hier fehlt bislang ein eigentliches, auf die Praxis ausgerichtetes Lehrwerk.

Im Rahmen dieses kurzen Überblickes seien lediglich einige Hinweise genannt, im übrigen sei auf die im Anschluß aufgelistete Literatur verwiesen:

- Für den Normalfall ohne harmonische Extravaganzen hat sich eine Art „Regola dell’Ottava“²³ als nützlich erwiesen. In ihr wird festgelegt, in welcher harmonischen Funktion jede Skalenstufe auftreten kann, d.h. in welcher Folge von Quint-, Terz- und Septschritten sie vom Grundton aus erreicht werden. Dieser Tonvorrat stellt praktisch einen Ausschnitt aus dem Tonnetz dar. Bei einer Modulation verschiebt sich dieser Ausschnitt entsprechend. Grundbedingung für das Greifen der Oktavregel in der praktischen Arbeit ist natürlich klare Übersicht über den harmonischen Verlauf des gespielten Werkes und ständige Orientierung über den harmonischen status quo.

Wir geben im Anhang (Tafel IX) als Beispiel den Tonvorrat von C-Dur/a-moll als Tonnetzausschnitt wieder; für andere Tonarten sind die Grundtöne und übrigen Tonpositionen sinngemäß auszutauschen. Als generelle Orientierungshilfe und zur praktischen Kontrolle mit dem Stimmgerät²⁴ geben wir im Anhang (Tafel X) ein von C aus aufgebautes Tonnetz wieder,

²³ Der Begriff „Regola dell’Ottava“ oder „Oktavregel“ wurde sinngemäß der Generalbaßpraxis entlehnt. Man versteht dort darunter die Anweisung, mit welchen Akkorden jede einzelne Tonleiterstufe harmonisiert werden kann. Dies ist speziell für das Spiel unbezifferter Baßstimmen von Bedeutung.

²⁴ Die Arbeit mit den in den letzten Jahren immer mehr verbreiteten Stimmgeräten ist nur im kleinen Rahmen, etwa beim Üben komplizierter Sprünge oder beim Experimentieren sinnvoll. Auch bei prinzipiell korrekter Intonation ist es durchaus möglich, daß ein im Verlauf einer langen Phrase erreichter Zielton vom theoretischen Sollwert leicht abweicht. Der Grund liegt in der möglichen Addition kleiner, an sich vernachlässigbarer Abweichungen, die die Intonation nicht merklich trüben, jedoch über eine längere Strecke zu einem leichten Sinken oder Steigen führen können. Das Prinzip der Reinintonation wird hiervon nicht berührt, das Stimmgerät jedoch würde einen „Fehler“ anzeigen. Erfahrungsgemäß bleiben derartige Schwankungen jedoch um so mehr im Rahmen des Akzeptierbaren, je genauer die Intonation insgesamt sich einem schwebungsfreien, reinharmonischen Status quo annähert. Darüber hinaus kann sich eine intonatorische Verschiebung des Satzes auch aus bestimmten harmonischen Progressionen zwangsläufig ergeben.

Bezüglich der Arbeit mit dem Stimmgerät ist grundsätzlich zu sagen, daß die bei den meisten Geräten übliche Ablesegenauigkeit von 5 ct für den Bedarf des in puncto Intonation anspruchsvollen Musikers nicht ausreicht. Wie bereits früher gesagt, liegt die Tonhöhen-Unterschiedsschwelle, also die Verstimmung, ab der man zwei Töne als unterschiedlich wahrnehmen kann, in der Mittellage um C’ bei ca. 2 ct.

bei dem die einzelnen Positionen mit den entsprechenden Cent-Abweichungen von der gleichschwebenden Temperatur versehen sind. Analog zu Tafel III sind Töne im Quintverhältnis auf waagerechten Achsen, Töne im Quintverhältnis auf senkrechten Achsen aufgetragen. Die reinen Obersepten sind quasi „perspektivisch“ schräg über den Bezugstönen abgebildet. Die Untersepten wurden aus Gründen der Vereinfachung ausgespart; wir verweisen hier auf die beiden zitierten Arbeiten Martin Vogels.

- Bei komplizierten Stellen empfiehlt es sich, zu notieren, in welcher Position im Tonnetz der entsprechende Ton auftritt. Als hilfreich hat sich die von Martin Vogel²⁵ vorgeschlagene Kurzschrift erwiesen (vergl. auch Tafeln X und XI):

„ Oberterzreihe („relativ tief intonieren“)
„ doppelte Oberterzreihe („sehr tief intonieren“)
„ Unterterzreihe („relativ hoch intonieren“)
↑ Obersept („Sept, tief intonieren“)
↓ Untersept („Sept, hoch intonieren“)
↑ Sept der Oberterzreihe (analog)
usw.

- Für die *Holzbläser* ist die Basis reinharmonischer Intonation naturgemäß eine ausführliche Kenntnis der „Eigenheiten“ ihres Instrumentes, eventuell gestützt durch eingehendere Gespräche mit dem Erbauer über seine Stimm-Methode und -Ideologie (woraus sich u.U. vorsichtige Korrekturen am Instrument ergeben könnten ...). *Streicher* sollten den Gebrauch leerer Saiten nicht nur nach technischen und klanglichen Gesichtspunkten ausrichten, sondern auch intonatorische Überlegungen einbeziehen. Auch wäre es den Versuch wert, ob in einem kompromißlos reinharmonisch intonierenden Ensemble nicht auf eine Temperierung der leeren Saiten verzichtet werden kann.
- Es wäre sinnvoll, die Zeit des Allein-Übens auf das technisch Notwendige zu beschränken und diese Zeit eher in Ensemblearbeit zu investieren – und sei es das Duett; zumindest Intonationsarbeit sollte sich auf die Ensemble-situation beschränken (wobei der Autor aus eigener, leidvoller Erfahrung um die praktischen Schwierigkeit der Umsetzung solcher Forderungen weiß ...)

²⁵ Martin Vogel, *Die Lehre von den Tonbeziehungen*, S. 117ff. Wir verwenden diese „Intonations-Akzidentien“ hier in leicht veränderter Form (die sich in der praktischen Arbeit bewährt hat.)

– Orchester-, insbesondere aber Chorarbeit sollte sich grundsätzlich, was die Intonation anlangt, nicht am Tasteninstrument orientieren. Abgesehen davon, daß eine solche Ausrichtung zumindest für die historische Aufführungspraxis jeder Grundlage entbehrt, zwänge sie Sängern und Instrumentalisten eine „synthetische“ Intonation auf, die von diesen weder zu praktizieren noch zu kontrollieren ist. Die oft in Anspruch genommene Vorstellung, der Musiker könne sich die Tonhöhen einer Temperatur mit ausreichender Genauigkeit merken, sich an eine Temperatur „gewöhnen“, ist jedenfalls bereits mit einem kurzen Versuch ad absurdum zu führen (z.B. mit dem Stimmgerät oder auch mit einer unbegleiteten Aufnahme, die dann mit dem Tasteninstrument kontrolliert wird). Darüber hinaus legt ein solcher Gedanke den Temperaturen eine Bedeutung und Verbindlichkeit bei, die diese von der Sache her nicht haben können und historisch gesehen auch nicht besaßen. Einzige Orientierungspunkte des Ensemblemusikers – hierüber besteht wohl auch Konsens – sind in harmonischer Hinsicht der rein, also schwebungsfrei intonierte Ton, in melodischer Hinsicht die in ihren Schritten ausgeglichene, d.h. pythagoreische Skala. Da dies unvereinbare Gegensätze sind, erfordert die musikalische Praxis ein flexibles, gleichwohl gezieltes und kontrolliertes Abwechseln beider Intonationsweisen nach Maßgabe der musikalischen Situation bzw. der interpretatorischen Auffassung.

VI.

Hohe Ansprüche – und sehr theoretische. Mancher wird nach all diesen Überlegungen ratloser vor seinen Intonationsproblemen stehen als zu Zeiten, da er sie nach Art des Reiters über den Bodensee irgendwie und intuitiv in den Griff bekam (oder eben auch nicht). Es erscheint geboten, die abstrakt formulierten Forderungen auf den Boden der musikalisch-praktischen Tatsachen, der Alltagsarbeit des Musikers zurückzuholen. Wir wollen zu diesem Zweck nun nicht einen konkreten Probenverlauf simulieren, sondern die Gedanken zusammenstellen, die sich ein „Anführer der Musik“ (Quantz) vor Beginn der Probenarbeit zum Thema Intonation machen könnte, und Erkenntnisse bereitstellen, auf die er bei Bedarf während der Arbeit zurückgreifen könnte. Wir wollen diese Materialsammlung an zwei Beispielen aus J. S. Bachs „Johannespassion“ durchführen, und zwar dem Choral „O große Lieb“ und dem Arioso „Mein Herz, indem die ganze Welt“. Ersteres: ein eher unproblematisches Beispiel, deswegen eines, das eventuell zu kleineren oder größeren Experimenten einladen könnte; das zweite: ein Satz, der in puncto Intonation wohl zu den heikelsten Stellen der Johannespassion zählt, ein Beispiel für eine mögliche konkrete Problemlösung mit Hilfe der Theorie.

– Grundsätzliches

Wir denken an ein Ensemble, das mit unserer Darstellungsweise der Intonationsanalyse „nicht vertraut“ ist. Es gilt also, die Ergebnisse der Analyse einem Vokal- und einem Instrumentalensemble möglichst auch ohne aufwendige Einführung einer Akzidentienschrift o. ä. direkt nutzbar zu machen. Vorhanden sein sollte allerdings ein Bewußtsein der Mehrdeutigkeit der Notation und eine gewisse Erfahrung z. B. im Umgang mit reinen Septen, die ja eine im ersten Augenblick ungewohnte Klanglichkeit darstellen, hilfreich ist natürlich auch die Kenntnis der Intonations-Oktavregel. Das Vokalensemble probt ohne Continuo und ohne instrumentale Stimmverdopplungen. Spezielle Intonationen, die von der pythagoreischen extrem abweichen (Septen, chromatische Halbtöne) könnten z. B. vereinfacht von den Musikern mit Intonationspfeilen (höher / tiefer) notiert werden, Bezugstöne könnten mit Strichen verbunden werden u.ä.

Choral „O große Lieb“ (vergl. Anh., Tafel XI)

Das Notenmaterial sollte für die kleinen Koloraturen in jeder Stimme den Gerüstton markiert haben, so daß der Satz ohne langwierige Erklärungen auch in vereinfachter Form gesungen werden kann. Eventuell sind Standardfloskeln (wie z. B. der Septdurchgang Tenor Takt 6 und 10) bereits, zu einer Einsingübung erweitert, vorweg geübt worden. Die Intonation der Sept ist jedoch im Einzelfall zu entscheiden. Sind die Stimmen im wesentlichen vertraut, könnte man den ganzen Satz leise und mit Konzentration auf den Gesamtklang auf einer Hilfssilbe durchsingend. Jedes Chormitglied notiert sich im Kopf schwierige/unsichere/verstimmte Stellen.

Takt 1 - 3:

- Takt 1: Alt und Baß tauschen die Töne und schließen in der Oktav: zweistimmig probieren, dann Sopran, später Tenor dazu (mit der Sept B!). Das septimale C des Basses auf Schlag 4 unter dem ausgehaltenen Fermatenakkord von S/A/T probieren, dann mit der Akkordumschichtung (S/A/T) zusammen. Akkordumschichtung ggf. separat üben! Das septimale C des Tenor (Takt 2, 2. Viertel) evtl. vergleichen mit Baß, Takt 1, 4. Viertel.
- Takt 3: Sopran, 1. Viertel: Wechselnote C (septimal!) nicht emphatisch, eher „fragend, kraftlos“. Zur Kontrolle singt der Tenor hier (wie vor- und nachher) den Akkordgrundton D. Die Wechselnote des Tenors muß weit sein, die des Soprans eng.
- Takt 4 - 6: Sopran: die unterschiedliche Intonation des C (Takt 4): aktiv im Aufstieg, passiv als absteigender Durchgang. Tenor: das septimale Es (Takt 4) erst einfügen, wenn S/A/B dreistimmig stabil intonieren. Baß: septimales As (Takt 4/IV) als engen Leitton abwärts zum folgenden „Zielton“ G empfinden.

- Takt 5 (Chromatisierungen): Sopran: *D-Des* üben in Relation zum *B* des Alt (aus diesem Grund möglicherweise auch in der endgültigen Fassung nicht septimal umintonieren!) Baß: *G-Ges* in Relation zur Quart *B-Es* von S/T: Wechsel Dur - Moll. *Ges-F-E*: deutliche, große Halbtonschritte.
- Takt 6: Tenor, Septdurchgang: evtl. zusammen mit Takt 10 lösen. Letztes Viertel: Alt und Baß orientieren sich an den vom Fermatenakkord her liegenden Tönen von Sopran und Tenor.
- Takt 7: Sopran: Septimales *G* (falls melodisch zu akzeptieren) evtl. durch *A* im Tenor (statt *B*) übungshalber vereinfachen.
- Takt 9: Sopran: Umintonieren des *Es* möglicherweise in Verbindung mit messa di voce leichter und natürlicher (und musikalisch sinnvoll: der Ton fällt dem Zielton *D* entgegen – enger Leitton!). Ähnlich möglicherweise Alt, Takt 10, 2. + 3. Viertel (schöne Parallelität: Freuden – Leiden mit gleicher „schmerzlicher“ Absenkbewegung! Aber Vorsicht: Betonung gegenüber dem Sopran verschoben.)
- Takt 10: Baß: Verminderte Quart *B-Fis* einfügen, wenn S/A/T stabil sind, *G-Cis* orientiert sich am *A* des Sopran (erleichtert durch Antizipation).

Arioso: Mein Herz, indem die ganze Welt (vergl. Anh., Tafel XII)

Es sollte gewährleistet sein, daß die leeren G-Saiten von Violine I und II und Bratsche nicht allzuweit von der temperierten Position des *G* des Continuo abweichen. Die Holzbläser sollten ebenfalls ihr *G* kontrollieren. Der Tenor sollte erst zugezogen werden, wenn der Orchestersatz in sich stabil ist.

- Takt 3: Das *As* der Fl. I kann mit dem *Es* der Fl. II verglichen werden (Fl. II muß wahrscheinlich etwas aufwärts korrigieren, da der Ton *Es* gewöhnlich etwa in der Mitte zwischen *D* und *E* liegend gestimmt ist). Probehalber kann Fl. II in der 2. Takthälfte *C* spielen, um die Lage des reinen Quint-Oktav-Klanges besser kontrollieren zu können (Ausgangspunkt ist die leere G-Saite der Streicher.)
- Takt 4: Fl. I: das septimale *F* so tief wie möglich (mit der Vorstellung *Eis*, es müßte gegen ein gedachtes *Fis* ein minimal zu großer diatonischen Halbton entstehen).
- Takt 5: Fl. I + II die Auflösungsschritte *F-E* klein, Ob. I + II in der zweiten Takthälfte gut die Tonhöhe halten, damit die Lage des Akkordes gegen den zu hohen Baßton *G* nicht noch schlechter wird.
- Takt 6: Ob. I spielt das septimale *B* mit der Vorstellung (dem Griff) *Ais*. Als Vorstellungshilfe kann man sich diesen Ton wiederum als Leitton zu einem imaginären *H* denken, vergl. Fl. I., Takt 4; am Gesamtklang orientieren, nicht am *G* von Streichern und Fl. I / Ob. II!
- Takt 7: Fl. I spielt ihr septimales *B* mit der Vorstellung (dem Griff) *Ais*. Die Oboen geben mit ihren unkomplizierten Intervallen gute Bezugspunkte.

- Takt 8/9: Fl. II/Ob. I koordinieren ihr septimales *F*. Die Ob. I ist darauf gefaßt, daß ihre „regelwidrige“ Septauflösung *F-G* einen kleinen septimalen Ganzton beträgt, also um immerhin 27 ct größer ist als ein großer Ganzton. Das septimale *F* darf nicht identisch sein mit dem vorhergehenden *F* der Bratschen und des Gesangssolisten!

Epilog

Dem Vorwurf, sich mit den geäußerten Gedanken weit auf das Gebiet der Spekulation vorgewagt zu haben, kann der Autor nur wenig entgegensetzen: es ist auch heute noch kaum möglich, das Gesagte und Gefolgerete empirisch-meßtechnisch zu *beweisen*. Unser einziges rundum taugliches Meßinstrument ist gestern wie heute das forschende Ohr – geschärft durch ein vertieftes Verständnis der inneren Zusammenhänge.

Darüber hinaus sind vielerlei Dinge *en passant* angerissen worden, die der eingehenderen Betrachtung wert gewesen wären. Es werden – zumal dem mit der Materie weniger vertrauten Leser – viele Fragen offen bleiben. Insbesondere die praktische Umsetzung des Geforderten wird noch manch unübersehbares Fragezeichen tragen! (Nötig wäre wohl, wie gesagt, ein eigentliches Lehrwerk zum Thema ...).

Hier darf der Autor mit Blick auf den eher essayistischen Tenor und Umfang dieser Arbeit sich herzlich entschuldigen und hoffen, daß er auf diese Weise immerhin Lust an eigenem Studium der vorhandenen Fachliteratur geweckt hat – wozu er hofft, einige relativierende Gedanken beigesteuert zu haben.

Anhang

Tafel I Georg Phil. Telemanns neues musikalisches System

<u>Komma</u>	<u>Centwert</u>	<u>Tonname</u>			
0	0,0	C	28	610,9	Ges
1	21,8	Deses	29	632,7	—
2	43,6	—	30	654,5	—
3	65,5	Hisis	31	676,4	Fisis
4	87,3	Cis	32	698,2	G
5	109,1	Des	33	720,0	Asas
6	130,9	—	34	741,8	—
7	152,7	—	35	763,6	—
8	174,5	Cisis	36	785,5	Gis
9	196,4	D	37	807,3	As
10	218,2	Eses	38	829,1	—
11	240,0	—	39	850,9	—
12	261,8	—	40	872,7	Gisis
13	283,6	Dis	41	894,5	A
14	305,5	Es	42	916,4	Heses
15	327,3	Feses	43	938,2	—
16	349,1	—	44	960,0	—
17	370,9	Disis	45	981,8	Ais
18	392,7	E	46	1003,6	B
19	414,5	Fes	47	1025,5	Ceses
20	436,4	—	48	1047,3	—
21	458,2	—	49	1069,1	Aisis
22	480,0	Eis	50	1090,9	H
23	501,8	F	51	1112,7	Ces
24	523,6	Geses	52	1134,5	—
25	545,5	—	53	1156,4	—
26	567,3	Eisis	54	1178,2	His
27	589,1	Fis	55	1200,0	C

Intervallgrößen:

gr. Terz: 392,7 (6,4ct größer als rein)

Quinte: 688,2 (3,8ct kleiner als rein)

Tafel II

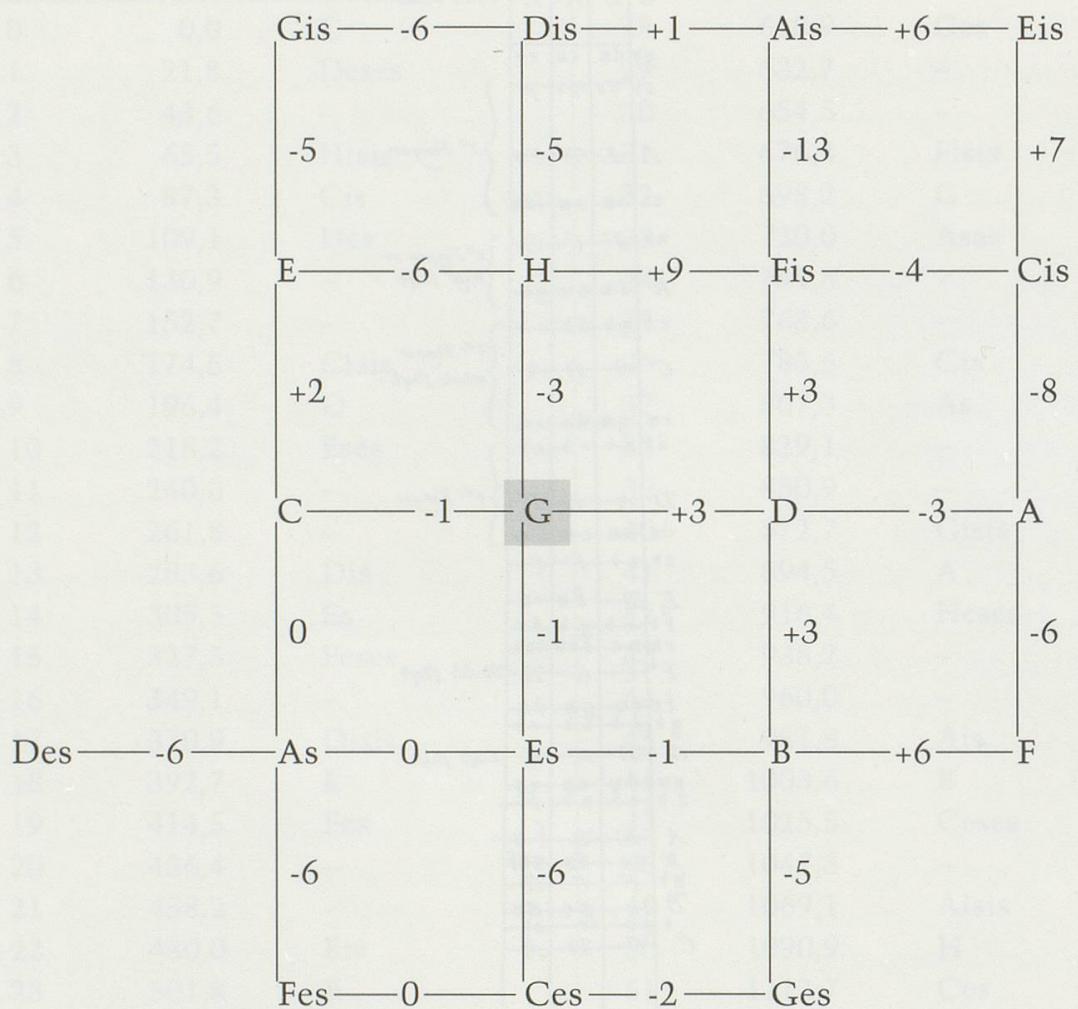
Peter Prelleur: „The Art of playing on the Violin“, in: *The Modern Musick Master*, London 1731



Tafel III

Peter Preller: „The Art of playing on the Violin“

Der Tonvorrat der G-Saite



Tafel IV

	Prelleur:		Mattheson:			
Intervall	Tonschritt	Centwert	Centwert	Saiten- verhältnis	Diff. [ct]	
chrom.						
Halbton	G - Gis	67	71	4:25	4	
diaton.						
Halbton	G - As	114	112	15:16	2	
(großer)						
Ganzton	G - A	204	204	8:9	0	
überm.						
Sekunde	G - Ais	267	274	64:75	7	
kleine						
Terz	G - B	316	316	5:6	0	
große						
Terz	G - H	383	386	4:5	3	
vermind.						
Quart	G - Ces	435	fehlt 427	korrig. Wert ²⁶ (25:32)	(8)	
reine						
Quart	G - C	500	498	3:4	2	
überm.						
Quart	G - Cis	582	590	32:45	8	
vermind.						
Quint	G - Des	617	610	45:64	7	
reine						
Quint	G - D	705	702	2:3	3	
überm.						
Quint	G - Dis	764	772	16:25	8	
kleine						
Sext	G - Es	815	814	5:8	1	
große						
Sext	G - E	887	884	3:5	3	
vermind.						
Sept	G - Fes	933	925	75:128	8	
überm.						
Sext	G - Eis	976	955 korrekt: 977	!72:125! ²⁷ 128:225	(1)	

²⁶ leicht aus der Systematik Matthesons zu ergänzen.²⁷ Nicht die von Prelleur intendierte Version!

	Prelleur:		Mattheson:		
Intervall	Tonschritt	Centwert	Centwert	Saiten- verhältnis	Diff. [ct]
kleine Sept	G - F	1024	1018	5:9	6
große Sept	G - Fis	1094	1088	8:15	6
vermind. Oktave	G - Ges	1136	1129	25:48	7

(Anmerkung: Es fällt auf und stützt unsere These über den Weg, auf dem Prelleur die Grafik entwickelt hat, daß die Intervalle umso größere Fehler aufweisen, je mehr Terz-Quint-Schritte nötig sind, um sie zu erreichen.)

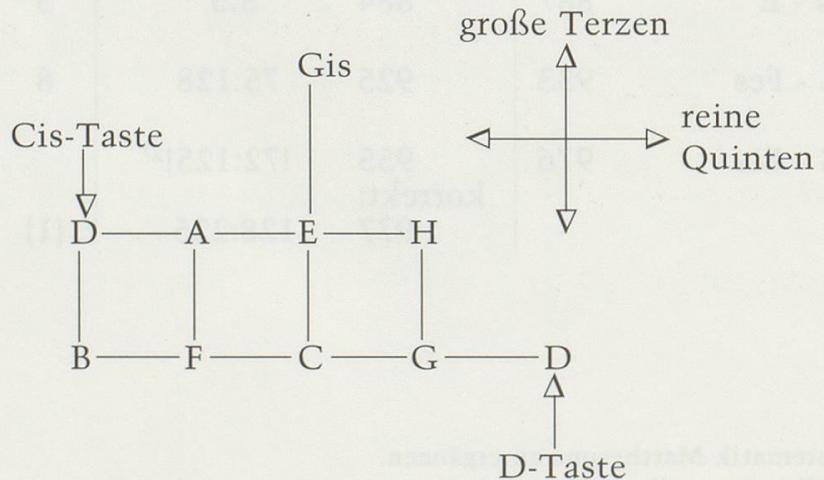
Tafel V

Register A:

Reine Quinten:

b—f—c—g—d—a—e—h—fis—cis—gis

Register B:



Sequenz „Victimae paschali laudes“

SEQ. I

V Ictimae paschá-li laudes * ímmo-lent Christi- á-ni.

Agnus re-démit oves : Christus ínno-cens Patri re-conci-

li- ávit pecca-tó-res. Mors et vi-ta du-él-lo confli-xé-re mi-rán-

do : dux vi-tae mórtu- us, regnat vivus. Dic no-bis Ma-rí- a,

quid vi-dísti in vi- a? Sepúlcrum Christi vi-véntis, et gló-

ri- am vi-di re-surgéntis :

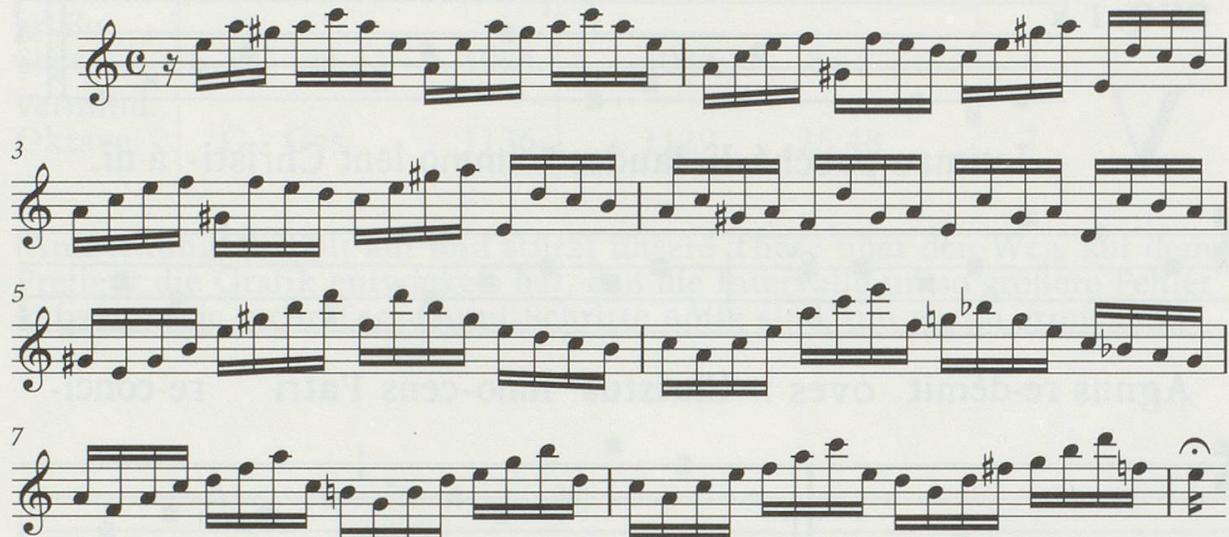
Tafel VII

Johann Sebastian Bach: *Partita a-moll für Flöte solo BWV 1013*

Partita
BWV 1013

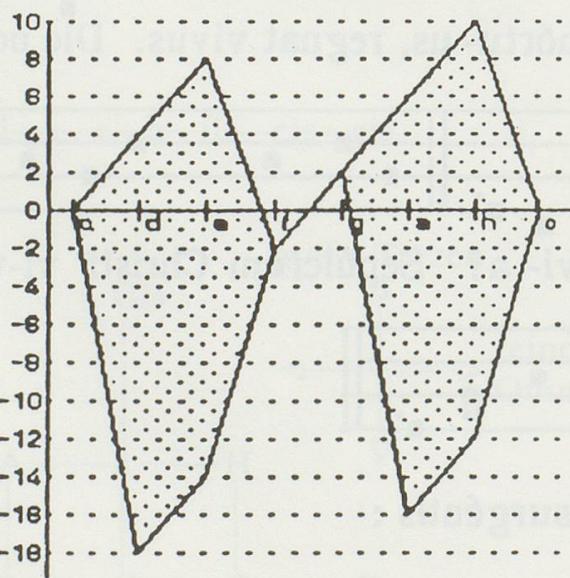
J. S. Bach

Allemande



Tafel VIII

Pythagoreische Intonation – reinharmonische Intonation
(in Abweichung von der gleichschwabenden Temperatur)

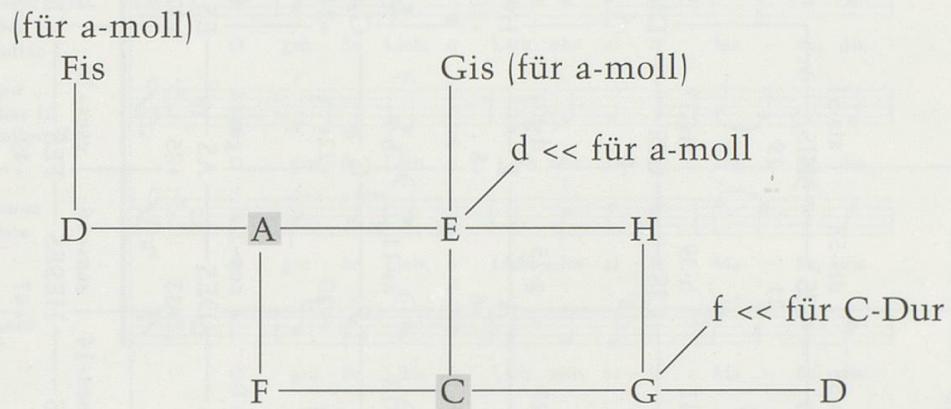


Obere Kurve: Pythagoreische Intonation

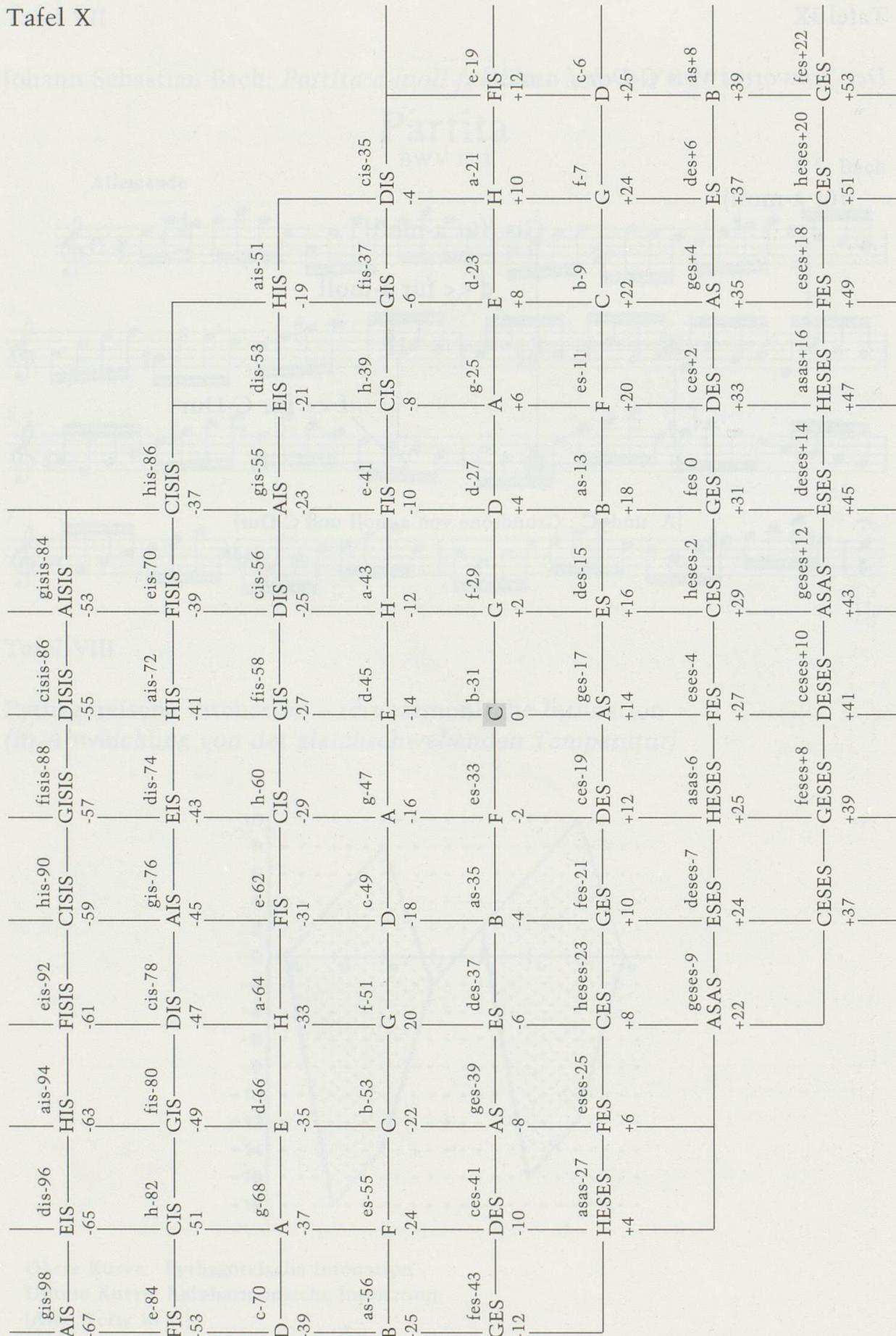
Untere Kurve: Reinharmonische Intonation
(Alle Werte in ct)

Tafel IX

Der Tonvorrat von C-Dur / a-moll:



Tafel X



Tafel XI

Johann Sebastian Bach: Choral „O große Lieb“ aus der Johannespassion BWV 245 (Nr. 3 der NBA)

3. Choral

Soprano
 Flauto I, II
 Oboe I
 Violino I
 Alto
 Oboe II
 Violino II
 Tenore
 Viola
 Basso
 Continuo

O gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die
 O gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die
 O gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die
 O gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die
 O gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die
 O gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die
 7 5 6 4 3 4 6 6 7 5
 dich ge - bracht auf die - se Mar - ter - stra - ße! Ich leb - te mit der
 (N) 6 2 6 6 6 4 7b 4 3 6 7 5
 dich ge - bracht auf die - se Mar - ter - stra - ße! Ich leb - te mit der
 dich ge - bracht auf die - se Mar - ter - stra - ße! Ich leb - te mit der
 dich ge - bracht auf die - se Mar - ter - stra - ße! Ich leb - te mit der
 Welt in Lust und Freu - den, und du mußt lei - den.
 Welt in Lust und Freu - den, und du mußt lei - den.
 Welt in Lust und Freu - den, und du mußt lei - den.
 Welt in Lust und Freu - den, und du mußt lei - den.
 6 6 6 5 5 7 6 8 7

Tafel XII

Johann Sebastian Bach: Arioso „Mein Herz, indem die ganze Welt“ aus der Johannespassion BWV 245 (Nr. 34 der NBA)

34. Arioso

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Vi. I

Vi. II

Va.

T.

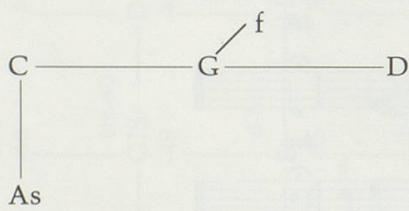
B. c.

Mein Herz, in - dem die gan - ze Welt bei Je - su

senza Bassono grosso

¹ Als Gesamtklang nicht eindeutig erfaßbar, es sind mehrere Lesarten denkbar:

a)



(Diese Version wurde der Analyse zugrunde gelegt)

Vorzüge dieser Interpretation sind die Vorbereitung des in Takt 5 eintretenden Septakkordes G – H – D – F, die enge Verwandtschaft der Akkordbestandteile und damit die gute Kontrollierbarkeit.

Nachteil ist die geschädigte Quinte C–F zwischen Fl. 1 und Ob. 1.

b) F ————— C ————— G ————— D

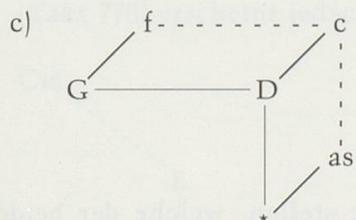
As

Bis auf das F der Fl. 1 mit a) verwandt.

Vorteile: drei reine Quinten zwischen F und D, zusätzlich reiner f-moll-Dreiklang.

Nachteile: schlechtere Sept G – F, möglicherweise wird Umintonieren von Fl. 1 zu Beginn von Takt 5 notwendig, was in der Oberstimme oft problematisch ist.

Zwischen den Flöten zu enge pythagoreische Kleinterz D – F. Ausgleichsbewegung von Fl. 2 führt zu undiskutabler Verstimmung gegenüber dem Orgelpunkt G.



Kompliziert, als isolierter Akkord jedoch die konsonanteste Lösung:

G – D – F als rudimentärer G-Dur-Septakkord (der im folgenden Takt ja auch eintritt), über der Sept F in sich geschlossener f-moll-Dreiklang. Diese Lösung scheidet wegen der sich ergebenden komplizierten Stimmfortschreitungen aus.

5 (1)

2)

4 (1)

7

5

8 klei - det, der Vor - hang reißt, der Fels zer -

2 (1)

- 2 Ohne Betrachtung des Tonarrahmens würde sich die Frage stellen, welche der beiden naheliegenden Positionen das A als Grundton einnimmt, ob es also aus der Nullreihe oder der Oberterzreihe stammt.

Die Antwort liegt im vorhergehenden G-Dur-Septakkord, der als Rahmen eindeutig C-Dur fixiert. Damit bleibt nur das A der Terzreihe übrig. Der Baß müßte an dieser Stelle eigentlich in die septimale Position absinken, was dem Tasteninstrument natürlich nicht möglich ist.

6

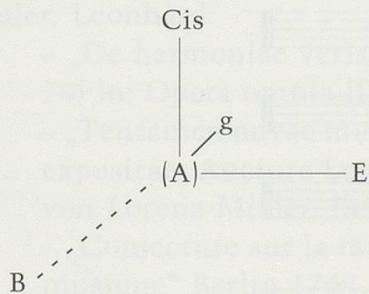
3)

usw.

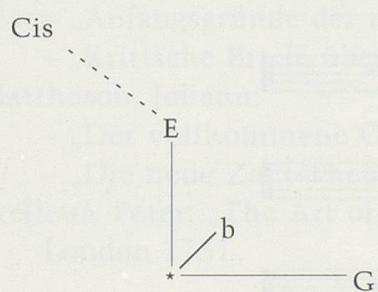
8 fällt, die Er-de bebt, die Grä-ber (8)

4 2 7b

³ Möglich wäre auch die Interpretation



Mit Rücksicht auf die leere G-Saite der hohen Streicher und im Hinblick auf die Auflösung (Takt 7/8) erscheint jedoch die Form



als die logischere.

7

spal - ten, weil sie den Schöp - fer sehn er -

6 5 5

8 adagio

kal - ten, was willst du dei - nes Or - tes tun?

6

Literatur zum Thema *Intonation*

Dieser Text basiert auf der Arbeit „Die nicht-temperierte Intonation“ des Autors (Diplomarbeit, im Besitz der Schola Cantorum Basiliensis).

A Historische Quellen (bis 1800)

A.1 Zur Komma-Theorie

Corette, Michel: „Methode pour apprendre aisément à jouer de la Flute traversiere“, Paris 1735, hier besonders S. 17

Mozart, Leopold: „Gründliche Violinschule“, Augsburg 1789, hier besonders S. 68f, S. 191f

Quantz, Johann Joachim: „Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen“, Leipzig 1752, hier besonders: III/§8; XVII, VI/§20; XVII, VII/§8-9.

Sorge, Georg Andreas: „Anmerkungen über Herrn Quanzens ... #D und ♭E- Klappe auf der Querflöte“, in: Friedr. Wilh. Marpurg, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Berlin 1758, Bd. IV, S. 1ff

Telemann, Georg Philipp: „Georg Philipp Telemanns neues musikalisches System“, in: Lorenz Mizler, Musikalische Bibliothek Bd. III, S.713ff, Leipzig 1752

– vergl. dazu auch: Schröter, Christoph Gottlieb: „Beurtheilung des neuen musikalischen Systems Herrn Telemanns“, in: a.a.O., S.730

Tosi, Pier Francesco/Agricola, Joh. Friedr.: „Anleitung zur Singkunst“, Leipzig 1757, hier besonders: S.18ff

Tromlitz, Johann Georg:

– „Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen“, Leipzig 1791, hier besonders: S. 113f

– „Ueber die Flöte mit mehrern Klappen“, Leipzig 1800, hier besonders: 2. Kapitel: „Von der Lage der Klappen, und ihrer Bestimmung“

A.2 Proportional-Systeme (Intervall-Tabellen u.ä.)

Euler, Leonhard:

– „De harmoniae veris principiis per speculum musicum repraesentatis“ (1773/74) in: Opera omnia III,1, a.a.O., S. 584

– „Tentamen novae musicae theoriae/ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae. Auctore Leonhardo Eulero.“ (Petersburg 1739) Deutsche Übersetzung von Lorenz Mizler, in: Musikalische Bibliothek, Bd. I-V

– „Conjecture sur la raison de quelques dissonances generalement recues dans la musique“ Berlin 1764, in: Opera omnia III,1, S. 508-515)

Kirnberger, Johann Philipp: „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik“, Berlin 1771

Loulié, Etienne: „Elements ou Principes de Musique“, Paris 1696

Marpurg, Friedrich Wilhelm:

– „Anfangsgründe der theoretischen Musik“, Leipzig 1757

– „Kritische Briefe über die Tonkunst“, Berlin 1760

Mattheson, Johann:

– „Der vollkommene Capellmeister“, Hamburg 1739, VII. Hauptstück, S. 41ff

– „Die neue Zahl-Theorie“, in: Plus ultra, 3. Vorrath, Hamburg 1755, S. 531

Prelleur, Peter: „The Art of Playing on the Violin“, in: The Modern Musick-Master, London 1731

- A.3 Zu Grundfragen des Tonsystems / Temperatursysteme mit mehr als 12 Stufen
- Kepler, Johannes: *Harmonices Mundi*, Linz/Österr. 1619 (hier bes.: III. Buch), in: *Ges. Werke*, Bd. 6, München 1937ff,
- Deutsche Übers.: Max Caspar, *Weltharmonik*, München/Berlin 1939
- Leibniz, G.W.v.: Brief an Goldbach v. 12.04. 1712, in: *G.W.v.L., Epistolae ad diversos*, Bd. 1, Leipzig 1734, S. 241
- Praetorius, Michael: *Syntagma musicum II: De organographia*, Wolfenbüttel 1619, S. 63ff
- Rameau, Jean-Philippe: *Traité de l'Harmonie*, Paris 1722
- Übers. des 1. Buches und des Vorwortes von Kai Wessel, Hamburg 1989
(Diplomarbeit, im Besitz der Schola Cantorum Basiliensis)
- Vicentino, Nicolo: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555
- Werckmeister, Andreas:
- „*Musicae mathematicae hodegus curiosus*“, Quedlinburg 1687
 - „*Musicalische Paradoxal-Discourse*“, Quedlinburg 1707, S. 92

B Moderne Sekundärliteratur

B.1 Praktische Intonation / Konsonanztheorie

- Ellis, A.J.: *A.J. Ellis' Tonometrical Observations on some existing Non-harmonic Music Scales*, in: *Proceedings of the Royal Society of London* 37, 1884, S. 368-385.
- Enders, Bernd: *Studien zur Durchhörbarkeit und Intonationsbeurteilung von Akkorden*, Diss. 1980, Regensburg 1981, S. 15-32
- Helmholtz, Hermann v.: *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig 1913,
ähnlich auch: J. Jeans, *Science and Music*, Cambridge 1961, S. 155
- Vogel, Martin:
- Anleitung zur harmonischen Analyse und zu reiner Intonation, Bonn 1984,
und:
 - ders., *Die Lehre von den Tonbeziehungen*, Bonn 1975

B.2 Tonsystem

- Ansermet, Ernest: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*
- dtsch. v. Horst Leuchtmann: *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*, München 1985/3, S. 31
- Bindel, Ernst: *Die Zahlengrundlagen der Musik im Wandel der Zeiten*, Stuttgart 1985
- Handschin, Jacques: *Der Toncharakter*, Zürich 1948
- Kayser, Hans: *Lehrbuch der Harmonik*, Zürich 1950
- Pfugner, Hermann: *Lebendige Tonwelt*, München/Wien 1981/2, S. 243
- Riemann, Hugo:
- *Neue Zeitschrift für Musik* 101, 1905
 - Ideen zu einer „*Lehre von den Tonvorstellungen*“, Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1914/15, S. 7

Stumpf, C., in: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* 1, Leipzig 1898, S. 20ff

B.3 Einzelne Themen

- Dickreiter, Michael: *Der Musiktheoretiker Johannes Kepler*, Bern/München 1973
- Vogel, Martin: *Schönberg und die Obertöne*, in: *Bericht über den intern. Kongr. Berlin 1974*, Kassel usw. 1974, S. 562

ABSTRACTS

RENATO MEUCCI

On the early history of the trumpet in Italy

Vegetius' passage about ancient Roman military instruments was updated by a copyist in the 6th century. The codex Pal. Lat. 909 (10th cent.) of the Vatican Library contains a further updated reading, which describes the *bucina* as a straight trumpet. This passage could refer to the medieval *buisine*, an instrument whose Eastern origin was recently questioned without sufficient supporting evidence. The distinction between *tuba* and *tubecta* is well documented in Italy, as well as in many other countries, during the 13th and 14th centuries. Pictorial evidence in the church of S. Pietro in Gessate (Milan) also documents the use of an actual slide-trumpet in this country. A collection at the museum of Palazzo Pubblico in Siena preserves three unknown Hainlein trumpets from the 17th century. In the same town archival and literary sources document the activity in the 18th century of Ubaldo Montini, a wind-instrument maker whose trumpet in Berlin (dated 1523) merits careful re-examination. It may be a counterfeited (not false) instrument by Leopoldo Franciolini.

Zur Frühgeschichte der Trompete in Italien

Vegetius' Bemerkungen über alte römische Militärinstrumente wurden durch einen Kopisten des 6. Jahrhunderts auf den neuesten Stand gebracht. Eine weitere aktualisierte Lesart enthält der Codex Pal. Lat. 909 (10. Jahrhundert) der Biblioteca Vaticana, wo die *bucina* als ein gerades Instrument beschrieben wird. Dieser Beleg könnte sich auf die mittelalterliche *buisine* beziehen, jenes Instrument, dessen östliche Herkunft kürzlich ohne ausreichende Argumente in Frage gestellt wurde. In Italien und in vielen anderen Ländern ist die Unterscheidung zwischen *tuba* und *tubecta* im 13. und 14. Jahrhundert gut belegt. Eine bildliche Darstellung in San Pietro in Gessate (Mailand) bezeugt darüber hinaus den zeitgenössischen Gebrauch einer Zugtrompete in Italien. Im Museum des Palazzo Pubblico in Siena werden drei unbekannte Trompeten von Hainlein aus dem 17. Jahrhundert aufbewahrt. Archivalien und Textzeugnisse dokumentieren im 18. Jahrhundert – und ebenfalls in Siena – die Aktivitäten des Ubaldo Montini, eines Blasinstrumenten-Bauers, dessen 1523 (!) datierte Trompete in Berlin eine sorgfältige Neu-Untersuchung fordert. Es mag dies ein von Leopoldo Franciolini nachgebautes (nicht falsche) Instrument sein.

REINE DAHLQVIST

Corno and *Corno da caccia*: horn terminology, horn pitches, and high horn parts

The horn parts in J. S. Bach's works are identified in various ways (e.g. *Corno*, *Corno da caccia*). This led Ch. S. Terry to conclude that Bach intended a different type of horn with each designation (e.g. hunting horn, Waldhorn), a hypothesis, however, which is not supported by any additional evidence. Furthermore there is no evidence that the „Quoniam“ of the Mass in b minor requires a horn in D alto, nor is it possible to determine whether the horns in BWV 16 and 65 should be alto or basso. – The technical demands made by certain high horn parts in a number of early 18th-century works have been interpreted to mean that horn players were also trumpeters. This can be substantiated only in part. Among town waits, the same musician often played both horn and trumpet. At court, on the other hand, horn players were employed solely in that capacity and, hence, can be presumed to have played high horn parts as well, which continued to be written well into the 19th century.

Corno und *Corno da caccia*: Terminologie, Stimmung und hohe Stimmen.

In den Werken J. S. Bachs sind die Hornstimmen mit unterschiedlichen Bezeichnungen versehen (z.B. *Corno*, *Corno da caccia*). Ch. S. Terry folgerte daraus, daß Bach unterschiedliche Instrumente (Jagdhorn, Waldhorn) vorsah, wofür es aber keine Belege gibt. Ebenso läßt sich weder die Hypothese belegen, daß Bach im „Quoniam“ seiner *H-moll-Messe* ein Horn in D alto fordert, noch mit Sicherheit entscheiden, ob die Hörner in BWV 16 und 65 alto oder basso stehen sollen. – Aus den technischen Anforderungen, die gewisse hohe Hornstimmen in einigen Werken aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stellen, hat man geschlossen, daß die Hornisten auch Trompeter waren, was sich nur zum Teil belegen läßt. Im Stadtpfeifer-Milieu spielten oft dieselben Musiker Horn und Trompete. Die Hofhornisten hatten demgegenüber nur Dienst als Hornisten, spielten also wohl auch die hohen Hornstimmen, die weit bis ins 19. Jahrhundert begegnen.

DANIEL LIENHARD

Das Naturhorn in Paris

Seit Beginn des 18. Jahrhunderts erfreute sich das Horn, zunächst als Jagd-, dann als Orchester- und Soloinstrument einer steigenden Beliebtheit bei Komponisten und Publikum. Virtuosen wie Giovanni Punto setzten Maßstäbe für das Spiel auf dem Naturhorn. Die Gründung des Pariser *Conservatoire*

hatte weitreichende Konsequenzen für den Unterricht auf den Blasinstrumenten. Beim Horn war es neben Duvernoy und Domnich vor allem Louis-François Dauprat, der sich als wichtiger Theoretiker dieses Instruments etablierte. Seine Hauptanliegen, die er auch in seinen eigenen Kompositionen verwirklichte, waren die Spezialisierung der Hornisten auf das hohe bzw. tiefe Register des Instruments, ohne daß damit eine Wertung der beteiligten 1. und 2. Hornisten verbunden gewesen wäre. Ferner erreichte er eine qualitative Verbesserung der Hornmusik durch eine differenzierte Stopftechnik und die gleichzeitige Verwendung von Naturhörnern in verschiedenen Stimmlagen in der Kammer- und Orchestermusik.

The Natural Horn in Paris

Beginning in the early 18th century the horn grew steadily in popularity, at first as a hunting instrument, then in orchestral and solo compositions. Virtuosi such as Giovanni Punto set playing standards for the natural horn. The founding of the Paris Conservatory had profound consequences for the teaching of wind instruments. Louis-François Dauprat, among others (Duvernoy, Domnich), established himself as an important theoretician of horn playing. His primary concern, exemplified in his own compositions, was the specialization of horn players in either high or low register while avoiding a musical value-judgement in favor of the first and second horns. Furthermore, Dauprat qualitatively improved horn music via differentiated stopping-technique and the simultaneous use of differently-pitched horns in chamber and orchestral music.

KLAUS MIEHLING

Das Tempo bei Henry Purcell

Die Aussagen englischer Quellen des 17. Jahrhunderts zum Tempo und auch das, was Purcell selbst dazu schreibt, lassen etliche Fragen offen. Ihre Interpretation wird aber erleichtert, wenn man auch französische Quellen zu Rate zieht. Auszugehen ist von einem Wert, der etwa einem Pulstempo entspricht, und der die Grundlage für die geraden Takte gibt. Innerhalb der Dreiertakte bleibt das Tempo der Notenwerte im allgemeinen konstant (d.h. der Dreivierteltakt erscheint doppelt so schnell wie der Dreihalbtakt), jedoch gewinnen zur Zeit Purcells Tempowörter wie auch Tanzcharaktere zunehmende Relevanz für die Tempobestimmung. Purcells Tänze sind französischen Typen oft sehr ähnlich, so daß z.B. die Tempoangaben L'Aafilards als Richtschnur dienen können.

Tempo in the use of Purcell

The testimony offered by 17th-century English sources concerning tempo, as well as Purcell's writings on the subject, leaves a number of questions open. Their solution, however, is facilitated by the consultation of French sources. Point of departure is a value approximating the pulse, which provides the basis for the even meters. In triple meters, the tempo of the note values remains generally constant (i.e. $3/4$ seems to be twice as fast as $3/2$); in Purcell's day, however, tempo indications and characteristic dance-types became increasingly important determining tempo. Purcell's dances are often very similar to French types, so that tempo indications such as L'Aafilard's can serve as a rule of thumb.

JÖRG FIEDLER

Dichtung und Wahrheit im Tonsystem des 18. Jahrhunderts

Das im 18. Jahrhundert populärste Modell zur Darstellung reiner Intonation, das auf dem sog. *comma telemannicum* fußt, entspringt einem bereits von Andreas Werckmeister 1687 kritisierten Mißverständnis. Einen kleinen Einblick in die tatsächlich praktizierte Intonation erlaubt Peter Prelleurs mit Bünden versehener Geigenhals (*The art of playing the violin*, 1731): Die dort festgelegte Intonation verwendet ausschließlich tendenziell reine Quinten und Terzen. Praktische Versuche zeigen, daß diese reinharmonische Intonationsweise zwar in harmonischer Hinsicht perfekt wirkt, daß die melodische Fortschreitung jedoch problematisch ist; die Melodik erfordert idealerweise eine pythagoreische (ausschließlich quintreine) Intonation. Die Hypothese erscheint konsequent, daß die Hörvorstellung in melodischer und harmonischer Hinsicht antagonistische Intonationsideale fordert, die in fallweise unterschiedlich starken Ausgleich treten.

Poetry and truth in the 18th-century tonal system

The 18th-century most popular model for the representation of pure intonation, based on the so-called *comma telemannicum*, arose from a misunderstanding censured by Andreas Werckmeister as early as 1687. Peter Prelleur's fretted violin-neck (*The art of playing the violin*, 1731) offers insight into the practice of the time: The intonation codified there makes exclusive use of fifths and thirds which tend toward purity. While this pure intonation works perfectly in harmony, practical experience shows that it is melodically problematic: melody requires ideally a Pythagorean (i.e. with exclusively pure fifths) intonation. Hence the hypothesis that the ear has two intonational ideals, one harmonic and the other melodic, and that these ideals, mutually antagonistic, are reconciled differently from case to case.

Die Autoren der Beiträge

REINE DAHLQVIST (geb. 1945 in Göteborg) studierte Geschichte und Musikwissenschaft in Göteborg und Uppsala. Er promovierte 1988 bei Jan Ling (*Bidrag till trumpeten och trumpetspelets historia. Från 1500-talet till mitten av 1800-talet, med särskild hänsyn till perioden 1740-1830 / Beiträge zur Geschichte der Trompete und des Trompetenspiels vom 16. Jh. bis zur Mitte des 19. Jhs., mit besonderer Berücksichtigung der Periode von 1740 bis 1830*). Von 1989 bis 1992 hat er einen Forschungsauftrag beim Forschungsrat für Geistes- und Sozialwissenschaften.

JÖRG FIEDLER (geb. 1959 in Duisburg) begann bereits während des Querflötenstudiums an der Duisburger Musikhochschule (Diplom 1980), sich intensiv mit Fragen der historischen Aufführungspraxis, des Instrumentenbaus und des Tonsystems auseinanderzusetzen. Ab 1983 Studium der historischen Musikpraxis an der Schola Cantorum Basiliensis (Hauptfach: Traversflöte) bei Oskar Peter (Diplom für Alte Musik 1987) sowie später ein Blockflötenstudium bei Michel Piguet (Diplom 1989). Mitarbeit in verschiedenen Orchestern und Ensembles (u.a. European Baroque Orchester, Linde-Consort, Ensemble Contrapunctus).

DANIEL LIENHARD (geb. 1955 in Basel) erwarb 1979 ein Orchesterdiplom im Hauptfach Horn an der Musik-Akademie der Stadt Basel. Von 1982-1986 studierte er in Basel Musikwissenschaft. Nach mehrjähriger Orchestertätigkeit in Luzern und Berlin ist er seit 1985 Mitglied des Berner Symphonieorchesters. Bereits während seines Studiums begann er sich für das Naturhorn zu interessieren und spielte in verschiedenen Ensembles für Alte Musik mit. 1983 erschien der von ihm verfaßte 3. Band der Horn-Bibliographie. Im gleichen Jahr gründete er das Dauprat-Hornquartett als Ensemble zur Aufführung unbekannter Hornmusik besonders des 19. Jahrhunderts.

RENATO MEUCCI (born 1958) studied at the university of Rome (classic philology) and at the conservatories of Rome and Milan (horn). He played in several Italian orchestras from 1979 to 1983; then he began a scientific and didactic collaboration with the Museo nazionale degli strumenti musicali in Rome (1983-87). He later taught at the conservatories of Milan (history of music) and Vicenza (organology). Since 1991 he has taught organology at the musical-logical department of the Milan conservatory. His articles, dealing with ethnomusicology, music archeology, organology, as well as historical subjects, have been published in Italy, Germany and England. He is a member of the committee for musical iconography of the Società Italiana di Musicologia and a consultant for musical instrument preservation of the Soprintendenza di Beni Artistici e Storici of Rome.

KAUS MIEHLING (geb. 1963 in Stuttgart) spezialisierte sich schon früh auf ältere Musik, vor allem des Barock, und erwarb 1988 das Diplom für Alte Musik der Schola Cantorum Basiliensis mit dem Hauptfach Cembalo. Eine revidierte und erweiterte Fassung seiner Diplomarbeit wird unter dem Titel *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik* demnächst im Florian Noetzel Verlag Wilhelmshaven erscheinen. Zur Zeit bereitet er sich an der Universität Freiburg/Br. auf seine Promotion im Fach Musikwissenschaft vor und ist als musikwissenschaftlicher Autor, als Cembalist und als Komponist tätig.