

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)

Artikel: Das Tempo bei Henry Purcell

Autor: Miehling, Klaus

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869115>

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: 12.07.2025

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

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 Taktschlag

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 Sechsstakttakt 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 Miehlings: *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“
$\text{C}, \text{C}, \text{C}, \text{C}, 2$	$\frac{3}{2}$
$\frac{6}{4}$	$3, 31$
$\frac{6}{8}$	$\frac{9}{6}$
$\frac{12}{8}$	

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 Grundschlagtempo

Wie den Doppelschlag-Tactus so übernimmt das Barock von der Renaissance auch das Bewußtsein gewisser Normtempi für die einzelnen Taktarten, basierend auf einem Grundschlag, 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 Grundschlag im (langsamen) geraden Takt zu bestimmen (Neuauflg., 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 langsamen Vierertakt¹⁴.

Es könnte eingewendet werden, dieses Üben habe nichts mit dem von uns gesuchten Grundschiagtempo 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 Grundschiag 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 **♩** or this **♩**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 Crotchets in a barr, and is to be known by this **3/2** this **3/1** 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 Crotchets in a barr, and they are to be play'd slow, the third has ye same as

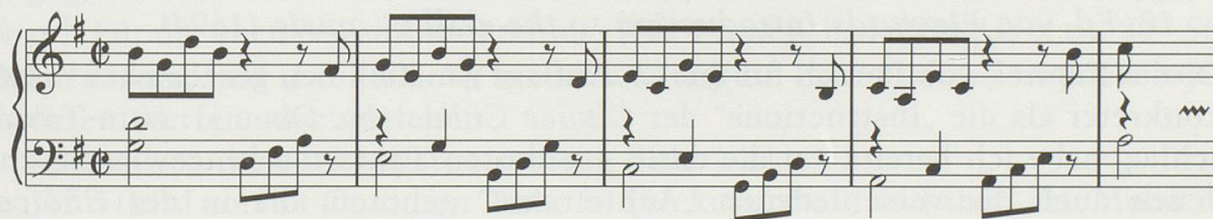
¹⁴ Den langsamen Vierertakt in nur zwei Zeiten zu schlagen, mutet seltsam an. Es darf daraus nicht etwa geschlossen werden, der Renaissance-Tactus sei derart langsam gewesen. Vielmehr hat man die Gewohnheit des Doppelschlages auf die neuen, mit mehr Noten ausgefüllten Takttypen zu übertragen versucht. 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.

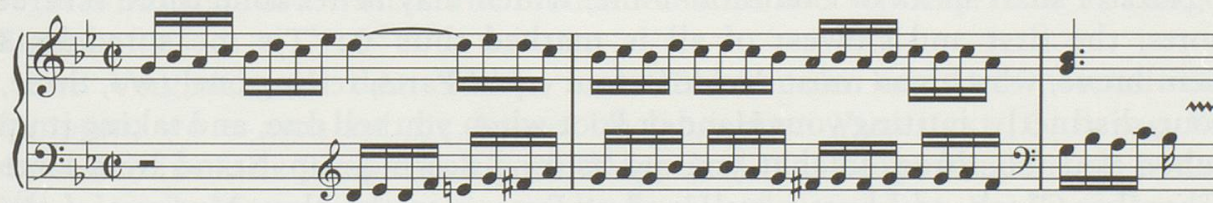
¹⁶ Die Purcell-GA (VI,v) gibt hier irrtümlich **♩**.

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 langsamen Vierertakt, **♩** für den schnellen Vierer- bzw. langsamen 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 Schlageinheit bei **C** ist die Viertel, bei **♩** ist es aber die Halbe (S. 35). In England freilich ist in beiden Fällen die Halbe Schlageinheit (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 gemäßigte 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 langsamen 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 **C** 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^o. 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 Dreihalbetakt ($\frac{3}{2}$ – „very slow“), einen langsamen (**31**) und eine schnellen (**3**) Dreivierteltakt sowie den Sechsvierteltakt ($\frac{6}{4}$ – „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 Sechsstelbtakt, obgleich $\frac{6}{4}$ 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 Taktschlag) 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 J ca. 80 - 90 beim ersten, und J 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 $\mathbf{2}$.“

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 cordes*, S. 138.

ein vierfaches Pulstempo gemeint sein; wir haben ja gesehen, welche unterschiedlichen 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 $\text{♩} = 120$.

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 $\frac{6}{4}$, 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 $\frac{12}{8}$ “

Daß Purcell die Bezeichnung $\frac{6}{4}$ 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 Regles pour la Composition de la Musique*, Paris 1694. Ndr. ²1705 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 Sechsahteltakt in einem Atemzug und charakterisiert beide als „very brisk“. Ein doppeltes Tempo für den Sechsahteltakt, also $\text{♩} = 180$ oder 240 , ist praktisch auszuschließen (allenfalls 180 könnte in Einzelfällen möglich sein); das Quantzsche Tempo für den schnellen Sechsahteltakt liegt immerhin bei MM 160 oder auch „etwas geschwin-der“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 Sechachteltakt; 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 $3|$. 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 Crotchtes, six to be Play'd with the Foot down, and three up: ...“

Hieraus geht lediglich hervor, daß der Dreiachteltakt 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 Dreiachteltakt. Ob Purcell den schnellen Dreiviertel- durch den Dreiachteltakt ersetzt? Und wie ist das Tempo des Dreihalbetaktes? Aufgrund dieser Unklarheiten ist ein Blick auf die Erläuterungen in Simpsons *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 Dreiganztakt 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 Dreihalbetakt 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 Grundschatz 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 Grundschatztempo), 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 $\text{♩} = 60 - 70$	C $\text{♩} = 80 - 105$	C $\text{♩} = 80 - 105$	$\text{♩} 2$ $\text{♩} = 120 - 140$
$\frac{3}{2}$	$\text{♩} = 60 - 70$	$\text{♩} = 80 - 105$	$\text{♩} = 53 - 70$	$\text{♩} = 80 - 93$
$3/31 \left(\frac{3}{4}\right)$	$\text{♩} = 120 - 140$	$\text{♩} = 53 - 70$	$\text{♩} = 107 - 140$	$\text{♩} = 160 - 186$
$3/31 \left(\frac{3}{8}\right)$	$\text{♩} = 80 - 93$	$\text{♩} = 107 - 140$	$\text{♩} = 213 - 280$	$\text{♩} = 320 - 372$

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 $\frac{3}{2}$ tres-lent, Mesure $\frac{6}{4}$ “ 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 lentment“ 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'Affilards 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'Affilard 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:

$\frac{3}{2}$, $\text{♩} = 60 - 70$

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

$\frac{3}{2}$, $\text{♩} = 80 - 105$

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

$\frac{3}{2}$, $\text{♩} = 53 - 70$

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.

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

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

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

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

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

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

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

L'Affilard: Gigue und Air fort leger, jeweils MM 116. Schnellere Tempi werden gewöhnlich im Sechs-, Neun- und Zwölfachteltakt 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 Grundschlag 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 Dreihalbetakt „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 langsamen 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 (♩ = 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'rs (The Comical History of Don Quixote*, 1694/95).

5. Die Taktsignaturen in der Praxis

Zwischen Theorie und Praxis klappt 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 „♩ ca. 120“ gelöst und steht stattdessen für „vier Noten auf einen Schlag zu ca. MM 120“.

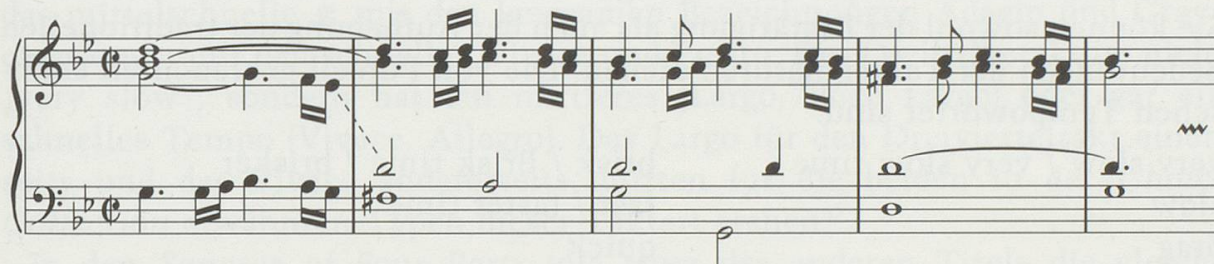
(T. 6)

(con)test Which can dis-charge its
 (Which) can dis-charge its sing-le du-
 sing-le du- - - - ty best,
 - - - - - ty best,
 6/4 5/3 4 3

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 **C/31** als auch **C3** innerhalb des gleichen Stückes 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: **C/31**, **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 Ouverturen haben beide den charakteristischen Rhythmus ♩ ♩ ♩, doch die Taktsignaturen sind mit **C** und **2** unterschiedlich:



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



Bsp. 13: Overture 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 Ouverturen 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 ♩ p.M. Eine ouverturenartige 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 ♩ entspräche etwa dem doppelten Tempo, ♩ läge nach meinen Vermutungen zwischen 80 und 105 ♩ p.M. Nun ist aber die Sekunde durchaus ein Grundschlag Purcells, wenn gleich 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 ♩-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 Tempo-bezeichnungen:

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'Académie 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
- ☉** 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 **☉** mit den langsamen Bezeichnungen Adagio und Grave ebenso wie mit den schnellen Vivace und Presto. Der Dreihalbetakt 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; **☉** mit Allegro; **3/2** mit Presto; **3/4** mit Adagio und Allegro.

Als Beispiel sei nur der schnelle Dreihalbetakt herausgegriffen. In der fünften der *Sonatas of Four Parts* folgen Presto und Allegro direkt aufeinander. Die Ableitung des Dreihalbetaktes von der schnellsten Art der „Common Time“ ergibt nach der im vorigen Abschnitt aufgestellten Tabelle $\text{♩} = 80 - 93$, 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 *Ayrs* 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 **☉** sowie die Signatur **6/4** vor einem Zwölfachtakt.

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

Presto

(a 2)

Allegro

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 Gambenfantasien (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:

(Adagio)

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 Taktsignatur 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 Einteilung als Vierhalbetakt (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 ♩ p.M. Zu einem ganz ähnlichen Ergebnis kommt man bei der Wahl des mutmaßlich langsamsten Purcellischen C -Tempos 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 $\text{♩} = 120$, was aufgrund der großen Notenwerte sehr schwerfällig wirkt. Doch wengleich 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 $\text{♩} = 160$ – 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 ♩ notiert und zeigt meist noch den Einfluß der älteren beschwingten Form. In wenigstens einem Fall (vgl. Nb. 3) repräsentiert der Tanz schon den stilisierten langsamen Typ französischer Prägung. Das folgende Beispiel legt ein langsames ♩ -Tempo nahe (um 80 ♩ p.M.).

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

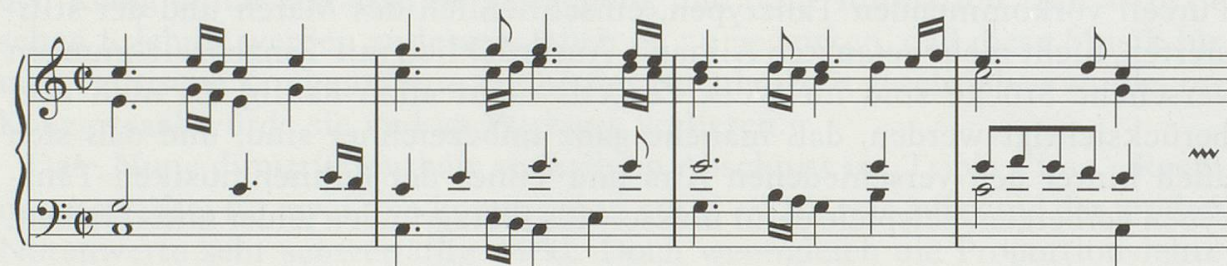
³⁹ Sebastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1703. Ndr. Amsterdam 1964, ²1705: Ndr. Hilversum 1965.



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

March

Der March hat in „Common Time“ die Signatur C oder D , er kann auch in „Tripla Time“ stehen (s. dort). Die geradtaktige Marche L’Affillards hat ein Tempo von 120 ♩ 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.).

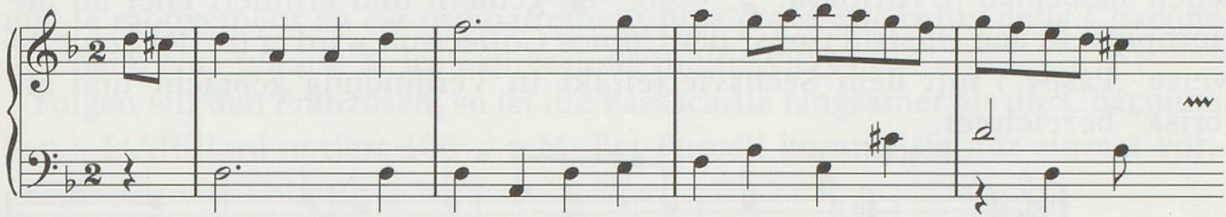


Bsp. 20: Boree aus *The Old Bachelor* (1693).

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 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 ... Giguen und Canaries ..., sie mögen gezeichnet seyn wie sie wollen, erfordern am allerschwindesten gespielt zu werden.

Brossard 1703: „... plein de Nottes pointées & sincopées qui en rendent le chant gay, & pour ainsi dire sautillant ...“

Purcell notiert diesen Tanz im Sechsviertel- oder Sechachteltakt; die Jigg einer Purcell zuzuschreibenden Suite in *The Second part of Musick's Hand-Maid* (1689) ist im Dreiachteltakt notiert ($\frac{3}{8}$) – der Übergang zwischen „Common“ und „Tripla Time“ ist hier fließend. L'Affillards Tempi von 100 ($\frac{6}{8}$) und 116 ($\frac{3}{8}$) ♩ . p.M. gelten für den französischen punktierten Giguentyp; 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 Passetied (L'Affillard: $\text{♩} = 86, \frac{3}{8}$) 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.

(Trp.)

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“ ($\frac{6}{4}$) mit der Überschrift „Hornpipe or Jig“.

~~~~~

Bsp. 24: Hornpipe (Second Act Tune) aus *King Arthur, or The British Worthy* (1691).

## Passacaglia

Freillon-Poncein 1700<sup>42</sup>: „... 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 celui de la Chaconne, le Chant plus tendre, & les expressions moins vives, ...“

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:

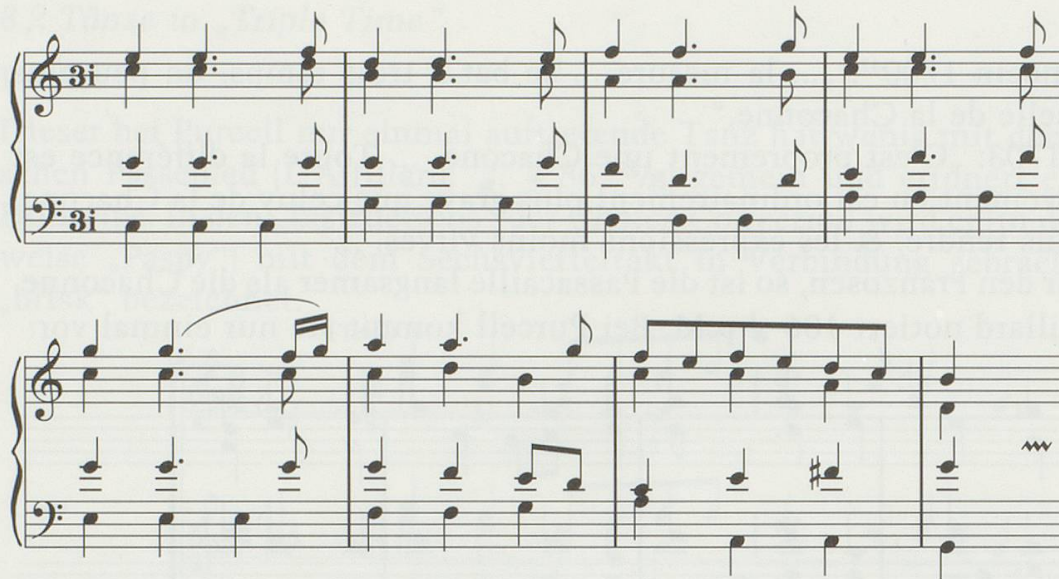
Bsp. 26: March aus *The Old Bachelor* (1693).

## 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, ♩ = 157, paßt ausgezeichnet.

<sup>42</sup> 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 langsamen 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.



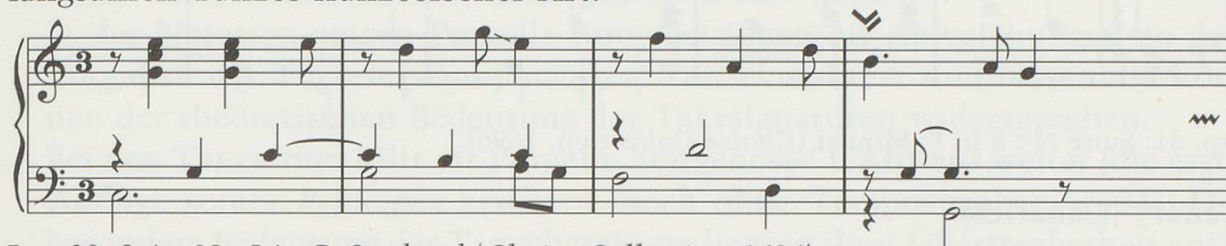
Bsp. 28: Suite N°. 1 in G: Corant (*Choice Collection*, 1696).

### 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  $\text{♩} = 72$  ( $\frac{3}{2}$ ),  $\text{♩} = 86$  ( $\frac{3}{4}$ ) und  $\text{♩} = 133$  ( $\frac{6}{4}$ ). 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 langsamen 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.“

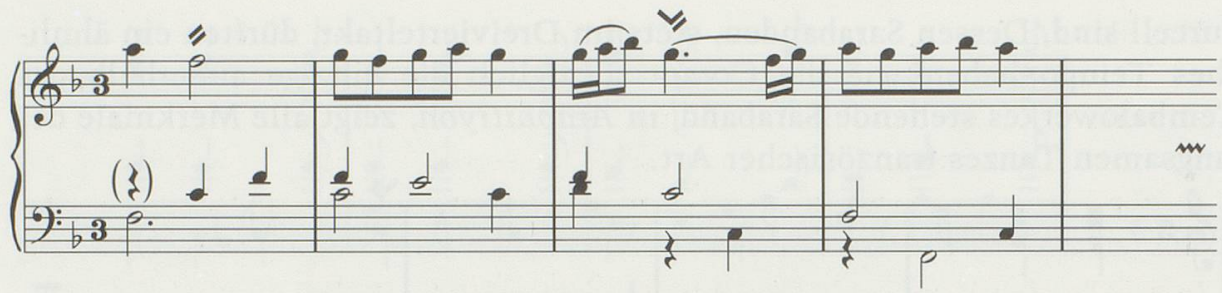
Loulié 1696: „... les danseurs battent le Menuet en  $\frac{6}{4}$  quoiqu'il ne soit marqué qu'en  $\frac{3}{4}$ .“

Freillon-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 joüent fort gayment. Je dis les Menuets à danser; car il y a des Menuets de Clavecin qui ne se joüent pas ordinairement si vîte.“

Brossard 1703: „... Danse fort gaye, ... On devoit à l'imitation des Italiens se servir du signe  $\frac{3}{8}$  ou  $\frac{6}{8}$  pour en marquer le mouvement, qui est toujours fort gay & fort vîte; 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  $\text{♩} = 72$  ( $\frac{3}{4}$ ) und  $\text{♩} = 76$  ( $\frac{3}{8}$ ). 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 Parallele.



Bsp. 31: Suite N°. 8 in F: Minuet (*Choice Collection*, 1696).

### Canary (Canaries)

Muffat 1695: „Die ... Gigue und Canaries ..., sie mögen gezeichnet seyn wie sie wollen, erfordern am allerschwindtesten 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 ♩. = 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 Grundsatz ist bei Purcell höchstwahrscheinlich die Sekunde anzusehen, aber wohl auch, etwas früheren Quellen entsprechend, schnellere Werte (mittlerer oder gar schneller Pulsschlag).
- $\text{C}$  ist nicht doppelt so schnell wie  $\text{C}$ , 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.



