

**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:** 24 (2000)

**Artikel:** "Del Modo di Guidare colla Battuta e senza" : Francesco Maria Veracini über das Dirigieren

**Autor:** Christensen, Jesper B.

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-868928>

### **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:** 17.02.2026

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

„DEL MODO DI GUIDARE COLLA BATTUTA E SENZA“.  
FRANCESCO MARIA VERACINI ÜBER DAS DIRIGIEREN

VON JESPER B. CHRISTENSEN

Berichte über die Dirigier-Praxis im 18. Jahrhundert sind auffällig selten, wenn man ihre Zahl mit den Gesangsschulen und Instrumentaltraktaten desselben Zeitraumes vergleicht. Erst gegen 1800 gewinnt das Thema publizistisch an Bedeutung. Für die Zeit davor ist man auf verstreute Passagen in musikbezogenen Texten allgemeiner Art oder auf Berichte und Briefe angewiesen, die die Direktionspraxis in unterschiedlichen Zusammenhängen zur Sprache bringen. Die meisten dieser Quellen wurden bereits von Georg Schünemann in seinem noch heute höchst wertvollen Standardwerk zusammengetragen.<sup>1</sup>

Einer der wenigen Texte, die Schünemann nicht bekannt waren, stammt von Francesco Maria Veracini. Es ist ein Abschnitt aus seinem handschriftlich überlieferten Traktat *Il trionfo della pratica musicale ossia Il Maestro dell'arte scientifica da quale impararsi non solo il Contrappunto ma (qualche più importa) insegna ancora con nuovo e facile metodo l'ordine vero di comporre in Musica*.<sup>2</sup> Veracini zählt seine Schrift als „Opera III“, daher kann die Entstehung nach 1744, den „Sonate accademiche“ Opus 2, fixiert werden. Erstmals hingewiesen auf dieses Manuskript hatte Arnaldo Bonaventura,<sup>3</sup> doch ging sein Artikel nicht über kursorische inhaltliche Angaben hinaus. Detaillierter sind die Informationen von Mario Fabbri aus verschiedenen Publikationen nach 1960.<sup>4</sup> Fabbri datiert die Niederschrift noch etwas genauer auf circa 1760, denn Veracini setzt sich mit Schriften Francesco Geminianis auseinander, die in diesen Zeitraum fallen. Obwohl der Text vermutlich in Veracinis später Lebensphase entstand, können die darin geäußerten Ansichten doch als repräsentativ für die italienische Direktionspraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts betrachtet werden.

Einige Punkte seien vorab hervorgehoben. Einer der wichtigsten ist die neuerliche Bestätigung, daß in Italien in der Oper und bei der „Kammermusik“

<sup>1</sup> Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913, Reprint Hildesheim etc./Wiesbaden 1987.

<sup>2</sup> Florenz, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Signatur: 2360 (olim: f-I-28). Dazu gehört auch ein zweiter separater Band mit Musikbeispielen unter der gleichen Signatur. Ich stütze mich auf einen Mikrofilm aus den Beständen der Schola Cantorum Basiliensis.

<sup>3</sup> A. R. Naldo [=Arnaldo Bonaventura], „Un Trattato inedito e ignoto di F. M. Veracini“, in: *RMI* 42 (1938) 617–635.

<sup>4</sup> Mario Fabbri, „Le acute censure di F. M. Veracini a „L'Arte della Fuga“ di F. Geminiani“, in: *„Le celebrazioni del 1963 e alcune nuove indagini sulla musica italiana del XVIII e XIX secolo“*, Chigiana 20 (1963) 155–194, bes. 159–161; ders., „Appunti didattici e riflessioni critiche di un musicista preromantico. Le inedite „Annotazioni sulla Musica“ di Francesco Maria Veracini“, *Quaderni delle Rassegne musicale* 3 (1965) 25–54.



(wobei „Kammer“ am besten ex negativo zu definieren ist, als all das, was nicht zu Oper oder Kirchenmusik gehört) grundsätzlich nicht dirigiert wird, es sei denn, die Besetzungen überschreiten das normale Maß (§ 77).<sup>5</sup> Die Leitungsfunktion in der „Kammer“ war an den Konzertmeister gekoppelt, der das Ensemble von seiner Position aus organisierte. Wie beim Dirigieren vor dem Ensemble, so sind auch hierbei akustischen Taktzeichen als Hilfsmittel erlaubt, wie das Stampfen mit den Füßen oder das hörbare Ansagen von Zählzeiten (§ 74). Allerdings wendet sich Veracini gegen das durchgehende hörbare Schlagen des Taktes, wie es in der französischen Oper üblich war. Ein anderes Phänomen von großer Bedeutung ist die ausdrücklich beschriebene Flexibilität im Tempo bei Vokalkompositionen, die sich nach dem Ausdruck der Worte richtet (§ 73), oder – in einer anderen Nuance – die für heutige Ohren kuriose Bemerkung, man solle einen raschen Satz in gezügeltem Tempo beginnen, da er gegen Ende hin natürlicherweise immer schneller würde.

Am gesamten Text wird erkennbar, daß völlig unterschiedliche Arten des Taktschlagens gepflegt wurden. Es gab nicht nur Differenzierungen nach musikalischen Gattungen, sondern auch nach Regionen, wie beispielsweise divergierende Schlagzeichen in Frankreich und Italien. Das Leiten „mit oder ohne Taktschlag“, das Veracini in der Überschrift des ganzen Abschnitts so selbstverständlich anspricht, läßt sich im Kontext seiner Erklärungen dahingehend deuten, daß „colla Battuta“ einen Taktschläger meint, dem allein diese Aufgabe zugedacht ist, also einen „Dirigenten“, der vor dem Ensemble steht, während „senza Battuta“ bedeutet, daß der Konzertmeister an der ersten Violine oder der Kapellmeister vom Cembalo aus die Aufführung überwachen. „Battuta“ versteht sich hier also als die Tätigkeit des Taktierens aus dem Ensemble heraus. Diese Sichtweise läßt sich dadurch stützen, daß Veracini über den „unsichtbaren Schlag“ (§ 77) schreibt, den der Kapellmeister-Cembalist oder der Konzertmeister-Geiger durch ein markiertes Spiel übermitteln, aber eben nicht durch sichtbares oder hörbares Taktschlagen.

In Veracinis Schilderung wird weiter erkennbar, daß die Funktion des Komponisten und des Ensembleleiters meist zusammenfallen. Der Taktierer ist also üblicherweise Organisator seiner eigenen Werke und noch nicht der interpretierende Dirigent, dessen erste Vertreter nicht vor dem Ende des 18. Jahrhunderts auftauchen. Neben allen sachlichen Informationen geben Veracinis teils sarkastische Schilderungen ein anschauliches Bild von der Arbeit mit Orchestern und Chören in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Der hier vorgestellte Text ist bisher noch nicht in voller Länge veröffentlicht worden. Fabbri zitierte ausgewählte Teile des ganzen Manuskripts, darunter auch Passagen über das Dirigieren. Er läßt jedoch größere Teile dieses Abschnitts

<sup>5</sup> Daß selbst dies nicht zwingend notwendig war, beweist die Abbildung eines Orchesters in Rom von 1687 unter der Leitung von Arcangelo Corelli mit über 60 Musikern. Corelli leitet das Ensemble von erhöhter Position aus mit der Violine. – Siehe Abbildung und Kommentar am Ende dieses Beitrages.



aus und bringt die übrigen Paragraphen teilweise in eine neue Reihenfolge.<sup>6</sup> Um Veracinis Text nicht völlig isoliert in den Raum zu stellen, wurden einige Stellen in Fußnoten kommentiert und ein Anhang mit korrespondierenden Quellen in chronologischer Reihenfolge beigegeben, auf die in den Kommentaren verwiesen wird.

Der italienische Text ist in buchstabengetreuer Umschrift wiedergegeben. Die deutsche Übersetzung ist eher an einer präzisen Wiedergabe des Italienischen ausgerichtet als an dem Versuch, eine sprachlich eleganten Übertragung zu bieten. Unterstrichene Hervorhebungen in Veracinis Text sind kursiv gesetzt. Veracini selbst bringt einige Fußnoten an, die im Haupttext jeweils am Ende des betreffenden Paragraphen erscheinen. Die Fußnotenzählung des Kommentars steht in eckigen Klammern.

Sehr herzlich danken möchte ich Stefania Ottaviani für entscheidende Hilfe bei der Übertragung des italienischen Textes aus der schwer entzifferbaren Handschrift Veracinis, Nicoletta Gossen für die deutsche Übersetzung und Thomas Drescher für seine Hilfe beim Formulieren meines deutschen Textes.

#### Cap. IX, Articolo II

Del Modo di guidare le proprie e le altrui Composizioni colla Battuta e senza

Von der Art die eigenen und fremden Kompositionen mit und ohne Taktschlag zu leiten

67

Era ne' tempi andati un numero infinito di Compositori eccellenti, le composizioni de' quali (fatto che ottime fossero) non avevano l'onore di risquodere gli applausi che elle meritavano. Perscrutatosi per tanto da noi la ragione: di tale assurdo, abbiamo trovato che ciò derivasse dalla poca pratica che aveva l'Autore intorno al modo di guidarle. Ed ecco perché noi ci affaticheremo quanto sia possibile a dimostrare nel presente Articolo il modo di dirigere, non solo le *proprie fatiche*, ma ancora *le altrui*, giachè se ne spesso arriva il caso anco ai buoni Compositori di dover guidare o per politica

67

Es gab in früheren Zeiten unendlich viele vorzügliche Komponisten, deren Kompositionen (so ausgezeichnet sie auch waren) nie die Ehre hatten, den Applaus zu ernten, den sie verdienten. Beim Nachdenken über die Gründe für diese Absurdität kamen wir zu dem Schluß, daß [dieser Zustand] daher rührt, daß der Autor zu wenig Praxis in Bezug auf die Leitung [der Kompositionen] hat. Daher werden wir uns in diesem Artikel bemühen, so gut es geht, die Art und Weise des Dirigierens nicht nur eigener, sondern auch fremder Werke darzustellen, denn es geschieht immer wieder, daß gute

<sup>6</sup> In „Appunti didattici ...“, wie Anm. 4, 42–45. Folgende Paragraphen sind in der angegebenen Reihenfolge abgedruckt: 67, 68, 81, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 80, 84, 86.



(quando il Padrone della Festa desidera che sieno prodotte in pubblico) oppure per mancanza di fogli, come spesso, succede a' Battitori per non sapere fabbricarle.

68

Dovendosi produrre dal *Musico* (che tale è il vero nome del Compositore) le sue Composizioni in chiesa, o in Teatro, o in Camera, procurerà di disporre le Voci e gli Strumenti in modo tale, che con una sola occhiata veda tutti quegli che operano, perchè a loro non resti occulta la Battuta.

69

Dove poi occorrà farà la battuta con le Mani, o col solito foglio, chiara, visibile, distinta, e marcata con pulizzia in tutti i suoi Tempi, ma con minore strèpito che sia possibile

70

Se la battuta debbasi fare di due tempi battasi direttamente di due Tempi, se di tre similmente di tre, se di quattro parimente di quattro, *senza imbrogliarla col ribatter forte il secondo Tempo*: del qual Metodo slontanisi il vero Compositore, per non incorrere nelle imbecilli e fiacchissime Finanze Musicali degli Innocenti Battitori, che regolano cogli scherzi d'acqua la loro battuta, per nascondere con essi le vergognose stroppature, che fuori di Tempo o in Terra o in aria vedrebbensi, e udirebbesi chiaramente senza dubitare se le fraudolenti papiracee battiture sieno giuste o no!

Komponisten dirigieren müssen, entweder aus politischen Gründen (wenn der Herr des Festes wünscht, daß die Werke öffentlich aufgeführt werden) oder aus Mangel an Blättern [Kompositionen], da die Taktgeber oft nicht wissen wie man diese herstellt.

68

Wenn der Musiker (denn das ist der wahre Name des Komponisten) seine Kompositionen in der Kirche, im Theater oder in der Kammer aufführen muß, soll er die Stimmen und die Instrumente so disponieren, daß er mit einem Blick alle erfassen kann, damit ihnen die Taktgebung nicht verborgen bleibe.

69

Wo es nötig ist, wird er den Takt mit den Händen oder mit der üblichen Rolle schlagen, und zwar klar, gut sichtbar, deutlich und sauber markiert in allen seinen Schlägen, jedoch mit so wenig Gestikulation wie möglich.

70

Wenn der Takt in zwei Zeiten gegeben werden muß, schlage man sofort in zwei Zeiten, wenn in drei, dann in gleicher Weise in drei, wenn in vier, ebenso in vier, *jedoch ohne ihn* [den Takt] *durch eine starke Betonung des zweiten Schlages durcheinanderzubringen*. Der wahre Komponist distanziert sich von solcher Manier, um sich nicht den unfähigen und schwachen Musikern von der Gilde der unbedarften Taktschläger anzugleichen, die ihren Schlag gleich Wasserspielen regeln, um damit die schändlichen Verzerrungen des Metrums zu verbergen, da man im [bloßen] Niederschlag wie im Auf-



71

Il lasciar di fare tanti sminuzzamenti; schisi e fioretti<sup>[7]</sup> colla battuta (per mostrar bravura a chi la crede tale) non sarebbe se non bene, e se i veri Compositori volessero tenere un così imbrogliato stile di battere, correrebbero rischio che la battuta loro fosse poco intesa, e meno obedita: onde per causa tale la Musica (ancorché buona fosse) non farebbe il premeditato effetto.<sup>[8]</sup>

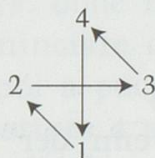
schlag zweifellos klar sehen und hören könnte, ob die falschen papierenen Schläge richtig oder falsch sind!

71

Viele von diesen Zerstückelungen, Fuchteleien und Sticheleien.<sup>[7]</sup> (die dazu dienen, denen, die daran glauben, Bravour zu beweisen) beim Schlagen des Taktes wegzulassen, wäre nur gut. Und wenn die wahren Komponisten einen solch verwirrten Stil des Schlagens pflegten, liefen sie Gefahr, daß ihr Schlag wenig verstanden und ihm daher nicht gefolgt würde, weshalb die Musik (auch wenn sie gut wäre) nicht den erhofften Effekt erzielen könnte.<sup>[8]</sup>

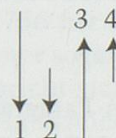
<sup>7</sup> Veracini benutzt hier Begriffe aus dem Bereich des Fechtens. „Fioretti“ heißt damit sowohl „Verzierungen“ im musikalischen Sinn wie die das „tanzen lassen“ der Florett-Klinge. Die anschließend genannte „Bravour“ bezieht sich somit mehrdeutig auch auf die Bewegungen eines Florett-Fechters.

<sup>8</sup> Zu den Paragraphen 70 und 71: Wenn Veracini hier von „sminuzzamenti; schisi e fioretti colla battuta“ spricht, ist vielleicht nicht nur eine unorganisierte Bewegung schlechthin gemeint, sondern ein häufig angesprochener Unterschied im Taktschlagen nach italienischer und französischer Art. In Frankreich wird beispielsweise der Vierviertel-Takt nach folgendem Bewegungsmuster gegeben:



Beschreibungen davon finden sich bereits bei Michel de Saint-Lambert (*Les principes du clavecin*, Paris 1702, Faks. Genf 1972, 17–19), bei Henry-Louis Choquel (*La musique rendue sensible par la mécanique ou nouveau système pour apprendre facilement la musique soimême*, Paris 1759, Faks. Genf 1972, 132) sowie bei Michel Corrette (*Le parfait maître à chanter*, Paris 1758, Faks. Genf 1999, 10).

Anders hingegen ist die Schlagorganisation in Italien. Hier wird der Vierviertel-Takt in eine Folge von Bewegungen der Hand in der Vertikale abwärts und aufwärts gegliedert, gemäß der Beschreibung Veracinis, daß die Bewegungen „in terra o in aria“ gingen:



Beschreibungen dieses Schlagmusters finden sich bereits bei Lorenzo Penna (*Li primo albori musicali per il principianti della musica figurata*, Bologna 1672, 4/1684; Faks. der 4. Aufl. Bologna 1969, 36), und bei Zaccaria Tevo (*Il musico testore*, Venezia 1706, Faks. Bologna 1969, II, 18). noch 1779 wird es in bewußter Abgrenzung von der französischen Methode durch Antonio Lorenzoni beschrieben (Anhang, Text 9).



72

Quando occorra sospendere la battuta per qualche nota segnata sopra colla corona, oppure volendosi trattenere una Cadenza finale più del valore delle Note che la formano, bisogna che il Maestro (per essere obedito subito) alzi tuttedue le Braccia, e guardando prestamente verso degli Operanti, tenga sospesa in Aria la battuta, fintanto ch'è la sua intenzione sia appieno sodisfatta, e poi risolva.

73

Viceversa se nel mezzo di un Andamento di un Salmo o altro genere di Componimento si trovino parole che meritino qualche sorte di alterazione nella battuta, cioè di doverla regolare più presto, o più adagio, dovrà il Maestro sul principio di quella alterazione portare in alto tuttedue le Mani, o batter forte col piede almeno per due, o tre volte, fintanto che tutti gli Operanti abbiano intesa la sua nuova intenzione, e sieno uniti a obbedirlo.<sup>[9]</sup>

74

Quando il Compositore sedesse al Cimbalo per guidare qualsivoglia Componimento, dopo aver detto ad alta voce *Una* dovrà cominciare secondo la battuta visibilmente colla Vita, e sensibilmente col piede sintanto che l'Orchestra siasi unita affatto al tempo

72

Wenn mit dem Schlagen innegehalten werden muß wegen einer Fermate oder wegen einer abschließenden Kadenz, die man länger aushalten möchte als ihr ausgeschriebener Notenwert [angibt], muß der Maestro, auf daß ihm unverzüglich gehorcht werde, beide Arme erheben und rasch alle Spieler ansehen, und den Schlag so lange in der Schwebe lassen, bis seine Absicht erfüllt ist, und dann mit dem Niederschlag enden.

73

Ebenso muß der Maestro im Verlauf eines Psalms oder einer anderen Art von Komposition, in der sich Worte finden, die eine Veränderung des Schlagens verlangen, sei es eine Beschleunigung oder eine Verlangsamung, am Anfang jener Veränderung beide Hände erheben oder mit dem Fuß mindestens zwei oder drei Mal stampfen, bis alle Musiker seine Absicht verstanden haben und ihm alle gehorchen.<sup>[9]</sup>

74

Wenn der Komponist am Cembalo sitzt, um irgend eine Komposition zu leiten, sollte er, nachdem er laut *'eins'* gesagt hat, im Takt sichtbar mit dem Oberkörper und hörbar mit dem Fuß beginnen [den Takt zu schlagen], bis das Orchester in dem von ihm ge-

<sup>9</sup> Zu den Paragraphen 72 und 73: Veracinis Hinweis auf eine Veränderung des Schlagtempos (reguliere più presto, o più adagio) im Hinblick auf den sprachlichen Inhalt von Vokalmusik zeigt die Flexibilität barocker Aufführungspraxis im Hinblick auf die „battuta“. Eine Passage bei Johann Mattheson weist in die gleiche Richtung (Anhang, Text 3, §13), und auch Johann Friedrich Reichardts Schilderung von Pisendels Violin-Direktion bezieht sich auf solch eine Tempo-Veränderung (Anhang, Text 8). Entsprechend dem Text einer Komposition und der individuellen Gestaltung durch einen Sänger/eine Sängerin soll und muß das Tempo modifiziert werden.



che ei desidera. Ma se poi fosse sulla Cantoria batterà forte col foglio, e col Piede perchè l'Orchestra eseguisca subito la di lui intenzione essendo spesso volte accaduto di dover lasciare stare, e ricominciare da capo per causa di non essere stato preso bene il tempo da principio dal primo Violino,<sup>[10]</sup> onde in tale occasione parte dell' Udienza ha detto *Zucche* e *Poponelle*<sup>[11]</sup> (non seriamente ma ridendo) in lode dell' Orchestra.

75

Benché l'intenzione di un Andamento sia scritta talvolta col Titolo di *Allegro assai* o di *Presto* non comincerà però il Maestro a battere *subito subito* un tempo tanto stretto, ma piuttosto un poco più agevole di quel che dovrebbe, perché nel progresso dell' esecuzione si stringe sempre naturalmente il tempo. E se mai il Maestro non usasse tal metodo per volere osservare la rigorosa giustezza del tempo dal principio al fine, azzarderebbe che i Bárberi facessero una brutta scappata: onde farà migliore elezione a cominciare con un tempo più mite, e poi a poco a poco per ridursi colla battuta a eseguire l'intenzione che egli ebbe nel comporre, ricordandosi che la Via di mezzo è la migliore in tutto, e beato quello che sà starvi.

wünschten Tempo geeint ist. Wenn er auf der Empore steht, wird er kräftig mit der Rolle oder dem Fuß schlagen, damit das Orchester sogleich seinen Intentionen folge, denn es kam immer wieder vor, daß man abbrechen und von vorne anfangen mußte, weil das Tempo der ersten Geige am Anfang nicht gestimmt hatte.<sup>[10]</sup> In diesem Fall lobte ein Teil der Zuhörer (nicht ernsthaft, sondern im Scherz) die Orchestermusiker als Kürbisschädel und Holzköpfe.<sup>11</sup>

75

Obwohl das beabsichtigte Tempo manchmal mit der Überschrift *Allegro assai* oder *Presto* angezeigt ist, wird der Maestro nicht *sofort* so schnell, sondern eher etwas gemächlicher als verlangt zu schlagen beginnen, weil man im Verlauf der Aufführung natürlicherweise immer etwas schneller wird. Falls der Maestro diese Methode nicht anwendet, um von Anfang bis Ende rigoros das richtige Tempo durchzuhalten, riskiert er, daß die Berber davonrasen [sinngemäß: daß die Pferde durchgehen]; daher wird es besser sein, mit einem gemäßigteren Tempo zu beginnen und dann nach und nach das vom Komponisten intendierte Tempo zu erreichen, sich daran erinnernd, daß der Mittelweg immer der beste ist – selig, wer auf ihm verharret.

<sup>10</sup> Zu den Paragraphen 73 und 74: Das hörbare Stampfen des Taktes mit dem Fuß scheint allgemein verbreitet gewesen zu sein. Es wird von einem anonymen Briefautor 1756 für den Bereich der italienischen Oper erwähnt (Anhang, Text 6) und von Salomon Gessner sogar für Johann Sebastian Bach beschrieben (Anhang, Text 2). Johann Mattheson aber spricht sich vehement und mit aller verfügbaren Polemik dagegen aus. Er möchte sogar die Handzeichen auf ein absolutes Minimum beschränkt wissen (Anhang, Text 1).

Gessner beschreibt Bachs Direktion gleichzeitig mit Händen, Füßen, mit dem Kopf, durch das unterstützende Mitsingen und am Instrument (Anhang, Text 2). Er faßt damit die unterschiedlichen Leitungsmethoden, die von Veracini besonders in den Paragraphen 72–74 angesprochen werden, in sicher extremer, aber dadurch auch anschaulicher Form zusammen.

<sup>11</sup> Das Wort könnte auch als „Laponelle“ (Kletten) gelesen werden.



76

Visibile e invisibile puossi portare la battuta musicale. La Visibile è quella che misura giudiziosamente il tempo coll'agitazione d'un foglio in terra e in aria dalla quale prendono regola i Cantanti, e i Sonatori.

77

La battuta invisibile è guidata dal tempo che prende il Compositore stando al Cimbalo, o il capo dell' Orchestra col suo strumento. Una o l'altra di queste battute possono adoprarsi (secondo l'occorrenza) in chiesa, e in Camera. In Francia si adopera visibile sensibilmente anche in Teatro, ed é disobbliante assaissimo. quell' udir bastonare tutta l'Opera.<sup>[12]</sup>

78

Il canterellare *lallà lallà* battendo al principio de' tempi per dare ad intendere ai Professori il movimento delle Composizioni non è da farsi né in pubblico né in privato dal vero Maestro, perché il *lallà lallà* conviensi solamente nella sede del Solfeggio agli Studenti di Musica.

76

Man kann den musikalischen Takt sichtbar oder unsichtbar angeben. Die sichtbare Art ist diejenige, bei der das Tempo adäquat eingeteilt wird durch die Bewegung eines [zusammengerollten] Papierbogens im Niederschlag und Aufschlag, woran sich Sänger und Spieler orientieren können.

77

Der unsichtbare Schlag wird bestimmt durch das Tempo, das der Komponist am Cembalo oder der Konzertmeister mit seinem Instrument nehmen. Sowohl die eine wie die andere Art dieses Schlagens kann in der Kirche oder in der Kammer (je nach Gelegenheit) angewendet werden. In Frankreich macht man es auch im Theater sichtbar und hörbar, und es ist äußerst unerfreulich, dieses Prügeln die ganze Oper hindurch hören zu müssen.<sup>[12]</sup>

78

Am Anfang der Takte beim Schlagen *lallà lallà* zu trällern, um den Ausführenden die Bewegung anzuzeigen, wird der wahre Maestro sowohl vor dem Publikum als auch im privaten Kreis unterlassen, denn das *lallà lallà* geziemt sich nur beim Solfeggieren der Musikstudenten.

<sup>12</sup> Zu den Paragraphen 76–77: Mehrfach wird ausdrücklich darauf hingewiesen, daß in Italien in der Kirche der Takt geschlagen wird, in der Oper hingegen nicht (Anhang Texte 4 und 9). Allerdings bedeutete das nicht, daß ohne Taktierhilfe gespielt wurde. Der Takt konnte vom Konzertmeister sowohl durch ein Stampfen mit dem Fuß angegeben werden (Anhang, Text 6) wie durch Bewegungen der Violine (Anhang, Text 8).

Vom Tasteninstrument aus bot sich die Möglichkeit, den Takt durch besonders deutliche Bewegungen der spielenden Hände auszudrücken. Wie es scheint, ist Carl Philipp Emanuel Bach der einzige, der diese Direktionsmethode ausdrücklich beschreibt (Anhang, Text 7).

Im Lauf des 18. Jahrhunderts wird immer wieder diskutiert, welches Instrument für Leitungsaufgaben am besten geeignet sei. In der überwiegenden Zahl der Fälle erhält die Violine den Vorzug, nicht nur, weil mit der Bewegung des Instruments oder mit dem Bogen der Taktschlag bequem ausgedrückt werden kann, sondern auch, weil die Violine als besonders



79

Quel compositore (se pure è tale) che nella prima prova della sua Opera vuol dare ad intendere all' Orchestra la sua intenzione col sopraccennato *lallà lallà lallà, ton ton ton, tin tin tin*, fa conoscere che non sa sonare col Cimbalo, o con altri Strumenti, per quel motivo o ritornello che copiò, o riscrisse (Mostruosa cosa per certo è quella mala maniera di spiegare la sua intenzione). Ma perché rammentiamo il modo di guidare usato da Lavacenci in vece di proseguire il nostro Spirito?

80

Stia avvertito il Compositore di non cominciare giamai la zuffa Musicale tanto in Chiesa, che Teatro, o altrove, se non dopo aver fatto un cenno universale a tutti i suoi soldati Armonici, accioché stieno pronti a dar fuoco tutti a un tratto. Se comincerà all' improvviso senza avvisare, egli azzarderà di cominciare per solo, o con pochi particolarmente le Arie. La ragione di ciò si è che l'usanza solita de' Sonatori dell'Opera è di tenere strettissima conferenza tra loro nel tempo de' Recitativi, o di presentare il Tabacco a' loro vicini, o di smoccolare con un chiodo le candele, o di accordar forte per far sentire la virtù loro, o di cominciare a mettersi adagio adagio sul naso gli Occhiali, e poi sonare a tutto dell' agio dopo agl' altri, oppure di ripigliare dal leggio (con tutta pausa) l'Arco, e nel tempo appunto che dovrebbero aver cominciato insieme coll'

79

Jener Komponist (falls man ihn so bezeichnen will), der in der ersten Probe seines Werkes dem Orchester seine Absichten mit dem oben erwähnten *lallà lallà lallà, ton ton ton, tin tin tin* zu verstehen geben will, gibt zu erkennen, daß er zu dem Motiv oder Ritornello, das er kopiert oder abgeschrieben hat, nicht Cembalo oder andere Instrumente spielen kann. (Jene üble Art, seine Vorstellungen zu erklären, ist gewiss eine Ungeheuerlichkeit.). Aber warum erinnern wir an die Art, wie Lumpensammler dirigieren, statt in unserem Geist fortzufahren?

80

Der Komponist soll den musikalischen Kampf, sei es in der Kirche, im Theater oder anderswo, niemals beginnen, ohne allen seinen harmonischen Soldaten ein allgemeines Zeichen gegeben zu haben, damit alle zugleich bereit sind, das Feuer zu eröffnen. Wenn er ohne Hinweis unvermittelt anfängt, riskiert er, besonders bei den Arien, mit wenigen oder alleine zu beginnen. Der Grund dafür ist, daß die Opernmusiker gewohnt sind, während der Rezitative eifrige Diskussionen zu führen, ihren Nachbarn Tabak anzubieten, mit einem Nagel den Docht der Kerzen zu reinigen oder laut zu stimmen, um ihr Können hören zu lassen, sich ganz langsam die Brille aufzusetzen und dann gemütlich hinter den anderen herzuspielen, oder (in aller Gemächlichkeit) den Bogen vom Notenpult zu nehmen, und das alles in der Zeit, wo sie schon hätten mit dem

„durchdringend“ galt und deshalb die vom Konzertmeister mitgespielten Stimmen im Ensemble deutlich zu hören waren (Anhang, Text 5).



Orchestra, ma non già uno dopo l'altro, come fanno i Sonatori delle Campane, quando appripincipiano a sonare solennemente a Festa.

81

Ottima cosa sarà ancora pel Compositore, di non dar mai principio alla sua Musica, se non avrà prima riscontrato come sia bene accordata la sua Orchestra. Comincerà dal confrontare attentamente i Corni colle Trombe, ma prima le Trombe coll' Organo, o col Cimbalo e se per caso i Corni scaraggiassero un pochetto, e non potesse ottenersi che arrivassero esattamente al Tuono per esser troppo grandi, o troppo larghi gli lascerà stare così calanti, avvenga che i Corni sempre crescono per causa del caldo del fiato nel sonargli.

82

L'osservarsi del compositore se tutti gli Strumenti sieno accordati, farà sì che gli Ascoltanti non averanno mai più occasione di urlare contro dell' Orchestra, recitando il seguente solito elogio: *Accordate bene voi che sonate male*.

83

L'accordio dell' Orchestra debba essere fatto *presto piano* e giusto, avanti di cominciare l'Overtura dell' Opera, per lasciar il perfido Fidecommisso lasciati dagli Antichi Sonatori, qual è il cominciare scordati, e poi fare un continuo Vespaio nel tempo che gli Interlocutori cantano i Recitativi: e credasi pure quel malidettissimo *gun gan gun gan* che fanno i Violini e i Violoni accordando forte infino all' ultimo Coro (senza mai essere accor-

Orchester zusammen und nicht einer nach dem andern beginnen sollen, so wie es die Glöckner machen, wenn sie anfangen, zum Fest zu läuten.

81

Sehr gut wird es für den Komponisten auch sein, niemals mit seiner Musik zu beginnen, ohne sich vorher vergewissert zu haben, daß sein Orchester gut gestimmt ist. Er beginne damit, die Hörner sorgfältig mit den Trompeten zu vergleichen, aber vorher noch die Trompeten mit der Orgel oder dem Cembalo, und falls die Hörner etwas zu tief sind und man es nicht hinbekommt, daß sie den exakten Ton erreichen, weil sie zu groß oder zu weit sind, dann lasse man sie tief, denn die Hörner steigen durch die Wärme des Blasens, während man sie spielt.

82

Wenn der Komponist darauf achtet, daß alle Instrumente gestimmt sind, werden die Zuhörer nie mehr Gelegenheit haben, dem Orchester das übliche Lob entgegen zu brüllen: „*Stimmt wenigstens gut, wenn ihr schon schlecht spielt*“.

83

Das Stimmen des Orchesters soll *schnell, leise* und richtig gemacht werden, bevor man mit der Ouvertüre der Oper beginnt, um die perfide Gewohnheit, die uns die früheren Spieler hinterlassen haben, abzulegen, die darin bestand, ungestimmt anzufangen und dann in der Zeit, in der die handelnden Personen die Rezitative singen ein kontinuierliches Gesumme zu veranstalten. Dieses verfluchte *gun gan gun gan*, das die Violinen und die Violoni



dati), disturba chi canta, strapazza orribilmente chi ascolta. Per la qual cosa pare che invece dell'Opera si voglia piuttosto rappresentar la veglia del Padella (1)

(1) La Veglia del Padella altro non fù che un continuo accordare di Chitarre, Chitarrini e chitarroni, fecesi giorno, e tutti se ne andarono senza aver ballato.

84

Ora diciamo che per ben dirigere le Composizioni altrui bisogna saper tanto da conoscere qual sia stata l'intenzione dell'Autore nel comporre, e secondo quella guidarle cogli istessi indicamenti che sopra abbiamo dato usando grandissima diligenza, e operando da galantuomo come se facessero propri Parti: *Sapienti paucor* – Già ci siamo visti: NB Per chi batte semplicemente, e non sà comporre non occorrono tanti avvertimenti, poichè servono piuttosto di confusione che di aiuto.

85

Se mai una parte cantante uscisse (come spesso succede) dovrà il Compositore cantare (sapendo) fin tanto che la detta parte sia rimessa e vadi a bene. Ma non dovrà mai più (in quella vece) chiudere il libro dello spartito, e per non saperne più fuggirsene nella Stanza dietro all'Organo, e con errore badiale (1) lasciare i cantanti e i Sonatori a beneficio degli Abati<sup>[13]</sup> e poi dice: chi non fa non falla.

beim lauten Stimmen bis zum letzten Chor veranstalten (ohne jemals gestimmt zu sein), stört den Sänger und quält den Hörer schrecklich. Deswegen scheint es, daß man statt der Oper eher die „Veglia del Padella“ aufführen wolle.(1)

(1) Die Veglia del Padella war nichts anderes als ein ununterbrochenes Stimmen von Gitarren, Chitarrini und Chitarroni. Es wurde Tag, und alle gingen weg, ohne getanzt zu haben.

84

Wenn man ein fremdes Werk gut dirigieren will, ist es nötig, die Intention des Autors zu kennen. Ebenso wird man mit größter Sorgfalt die Hinweise beherzigen, die oben gegeben worden sind und als Ehrenmann handeln, als wäre es die eigene Partitur: *der Weise ist mit wenigem zufrieden* – das kennen wir ja schon: NB Wer einfach schlägt und nicht komponieren kann, braucht nicht so viele Hinweise, denn sie verwirren eher, als daß sie etwas nützen.

85

Falls eine Singstimme aussetzt (wie das öfter vorkommt), wird der Komponist singen (falls er das kann), bis die entsprechende Stimme wieder einsetzt und alles gut geht. Aber niemals darf er in einem solchen Fall die Partitur zuschlagen, und, weil er nicht weiter weiß, in das Zimmer hinter der Orgel fliehen, indem er die Sänger und die Spieler der Gnade der Geistlichen<sup>[13]</sup> überläßt, was ein Abtei-

<sup>13</sup> Es ist „Ateti“ (Verlassene, Zurückgewiesene) zu lesen, was aber in diesem Kontext wenig Sinn macht. Zudem ergibt sich in der Lesart „Abati“ ein Wortspiel mit „errore badiale“, das leider nicht ins Deutsche übertragbar ist. Es macht deutlich, daß Veracini an eine Aufführung im geistlichen Kontext denkt.



(1) Errore badiale, cioè grande quanto una badia. Per Metafora.

86

Noi per tanto non possiamo restar capaci in qual modo sapessero guidare colla loro battuta gli altrui Componimenti diversi *non Compositori* de' tempi andati, quali dopo avere appena imparato a conoscere in superficie le figure delle Note musicali, senza niun Maestro, e senz'altro preventivo proprio studio erano tanto temerari di prodursi in faccia al pubblico a dirigere (per così dire) un Armata intera tra Cantanti, e Sonatori con una battuta guidata da una Testa semiviva, e in genere di Musica affatto innocente. Noi possiamo bensì parimente credere (secondo la relazione avulare) che battessero a maltempo, a diluvio, a grandine, a vento, a bufera, a turbini, e a tempesta, flagellando, tribbiando, e distruggendo e profanando con fiera ingiustizia quei poveri componimenti, figurandosi di far mostra al Pubblico (certo sgraziato rumore di quel fogliaccio) delle fatiche d'Ercole, tanto che a forza di battere, ribattere e sprofondar con esso il Parapetto della Cantoria con più o meno battute del dovere, davano occasione di paragonare quelli Andirivieni alla Coda del Porcellino che tutto il giorno v'è in quà e in là e poi vien sera e non ha fatto nulla. Ond' è che il tanto benemerito Guido Aretino dice in proposito di simili battitori del suo tempo *qui facit quod non sapit definitur Bestia*. S. Bernardo parlando dell' immaterialità dell' Anima de' Beati dice che l'Anima delle Bestie *cum tempore transit et cum*

fehler (1) wäre, und schließlich sagt: „Wer nichts tut, macht keine Fehler.“

(1) Abteifehler, d.h. so groß wie eine Abtei. Als Metapher.

86

Wir können nicht wissen, wie verschiedene *Nicht-Komponisten* früherer Zeiten, die ohne Lehrer kaum oberflächlich Noten lesen gelernt hatten, mit ihrem Schlag fremde Werke leiteten. Sie waren so kühn, sich vor Publikum als sogenannte Dirigenten zu produzieren, indem sie eine ganze Armee von Sängern und Instrumentalisten leiteten mit einem halblebendigen Haupt und Musik, die im allgemeinen fürwahr unschuldig war. Wir können, gestützt auf die Überlieferung, annehmen, daß sie aus dem Takt waren und schlugen wie eine Überschwemmung, wie Hagel, Sturm, Wirbelsturm und Gewitter, peitschend, sprengend, vernichtend und mit stolzer Ungerechtigkeit jene armen Kompositionen profanierend, und indem sie sich vorstellten, dem durch den Lärm der Papierrolle irritierten Publikum die Großtaten des Herkules zu zeigen, schlugen sie immer wieder so stark, daß sie dabei das Gesimse der Empore eindrückten. Mit dieser unangemessenen Schlagerei provozierten sie den Vergleich zum Hin und Her des Schweineschwänzchens, das den ganzen Tag hin und her wedelt und bis zum Abend doch nichts geleistet hat. Daher sagt der verehrte Guido von Arezzo in Bezug auf solche „Schläger“ seiner Zeit: *wer etwas tut, was er nicht versteht, wird als Tier betrachtet*. Dort wo der Hl. Bernhard von der Immaterialität der Seele der Seligen spricht, sagt er, daß die Seele der Tiere *mit der*



*tempore deficit.* Ond' è che per quelle Anime non siaci Paradiso o Inferno. Tale appunto e anche peggio vedesi che sia l'esito di quei miserabili Cantori impasticciati rifritti e mal guidati dai Battisalsiccia Musico-falsi che rivan-tano avergli composti ab Ovo, ma av- venga che invece di Abiti d'oro filato, tempestati di brillanti, (come esser do- vrebbero) rassembrano piuttosto a tanti sconcertatissimi vestiti da Panni di canovaccio di stoppa e Capecchio di Toppe ineguali di mille colori, che nel tempo istesso della loro esecuzione transeunt et deficiunt. Ma lasciando le Allegorie diciamo svelatamente che sono Centoni alienigeni di robe vec- chie *Ricopiati di fresco in fogli nuovi* i quali senza corda confessano le loro solennissime rapine, quindi è che il celebre Poeta dice *O veri della gloria Animalacci Inclito figlio di Minerva è quello che fa del suo e chi non cuce stracci.* (I) E nel Viaggio di Parnaso leggesi *Gente a rubar fin dalla Cuna avvezza che mentre sulle forche un se n'impicca un altro ruba al Boia la cavazza.* (II)

(I) Benedetto Mengini

(II) Bonaventura Caporali

87

La diligente Copiatura molto confe- risce all' ottima esecuzione de' Com- ponimenti, che però dovrà l'accorto compositore fare scelta di Copisti ac- curati, e avvertirgli di non far note ambigue, ma di porle nei rigli e negli

*Zeit vergeht und mit der Zeit erlischt.* Das heißt, daß es für jene Seelen we- der Himmel noch Hölle gibt. So und schlimmer hat man sich das Ende jener armseligen Sänger vorzustel- len, die von den musikverfälschenden Wurstschläger-Musikanten, die sich rühmen, [die Werke] von Grund auf selbst komponiert zu haben, verwirrt, irregeleitet und schlecht geführt wer- den. [Diese Dirigenten] gleichen statt einem golddurchwirkten, mit Brillan- ten besetzten Gewand (wie es sein soll- te) eher vielen nicht zusammenpas- senden Kleidern aus Wischlappen und Werg aus ungleichen Flicken von tau- send Farben, die schon während der Aufführung das Zeitliche segnen und auseinanderfallen. Aber verlassen wir die Allegorien und sagen wir unver- hüllt, daß es fremdgezeugte Flickwer- ke alter Sachen sind, *die auf neue Blät- ter kopiert worden sind*, welche ohne Strick [ohne Tortur] ihre großspuri- gen Raubzüge gestehen. Daher sagt der berühmte Dichter: *O wahre Viecher des Ruhmes, Ausgezeichneter Sohn Minervas ist jener, der Eigenes macht und nicht Lumpen zusammennäht.* (I) Und in der Reise auf den Parnass lesen wir *Leute gewöhnen sich von der Wiege an ans Stehlen, denn während man den einen aufspießt, stiehlt der andere dem Henker die Stricke.* (II)

(I) Benedetto Mengini

(II) Bonaventura Caporali

87

Das sorgfältige Kopieren trägt viel zur besten Aufführung der Kompositionen bei, aber der Komponist muß darauf achten, exakt arbeitende Kopisten aus- zuwählen und sie darauf hinweisen, daß sie keine zweideutigen Noten



spazi determinati dove debbono giustamente essere. Idem di aver cura che alfine delle facciate, le parti degli Strumenti non voltino tutte a un tratto, altrimenti facendosi imiterebbersi il Poeta Caro, che *fea con molti lumi parer buio*. Idem che scanzino di volta-re in mezzo di un Ritornello quando gli strumenti suonano soli: Idem gli avverta premurosamente di scrivere piano, forte, adagio, allegro, Andante, tutto intero visibile, chiaro, e non abbreviato come pia. fo. ad.o all.o, Anda. e peggio sarebbe se facesse p. f. poichè sonando non se ne fa capo. Idem gli avverta che le abbreviature che fa il Compositore sullo Spartito ne' Violini ne' Bassi debbono essere decifrate dai Copisti nelle parti che ricopiano collo scrivere distintamente tutte quelle Note, che significano quei Barbarismi moderni di *Note bianche semicromate* non bene intese, ne eseguite dai Sonatori, coll' oscurare le Note vere. Idem dovranno evitare di far niuna simile Cifra nelle Parti o se non fossero nello spartito tanto meno lo faranno i Copisti di loro invenzione per non contradire all' intenzione dell Autore. Idem gli avvertirà di osservare che gli Scioli dell' Arco posti sopra due, tre, quattro e più Note, non servono di bellezza allo scritto, ma debbono esser copiati dove e come stanno sull' originale, accioche dai Sonatori adoprisi l'Arco in modo di dare l'espressione che il Compositore hà avuta in mente, così è ancora dei segnetti che significano note staccate, salvo però che il Compositore non abbia segnati gli Scioli a fanfera (I). Idem non è utile niuno a chi canta o suona il leggere scritto nelle parti dei Componenti Musicali Messa o Salmo a 400 Voci con Violini

schreiben sollen, sondern diese exakt auf die Linien und in die Zwischenräume zu setzen, wo sie hingehören. Im weiteren wird darauf zu achten sein, daß die Seiten so angelegt werden, daß nicht alle Instrumente gleichzeitig blättern müssen, denn sonst würde man den Dichter Caro imitieren, der *es mit vielen Lichtern dunkel erscheinen ließ*. Auch vermeide man einen Seitenwechsel mitten in einem Ritornello, wenn die Instrumente alleine spielen. Im weiteren weise er [den Schreiber] darauf hin, Forte, Piano, Adagio, Allegro, Andante gut sichtbar und deutlich zu schreiben und nicht in Abkürzungen wie pia., fo., ado., allo . oder Anda. Schlimmer wäre es noch, p. oder f. zu schreiben, denn beim Spielen achtet man nicht darauf. Ebenso weise er darauf hin, daß die vom Komponisten gemachten Abkürzungen in den Violin- und Baß-Stimmen der Partitur von den Kopisten in den kopierten Stimmen ausgeschrieben werden müssen, indem sie deutlich alle jene Noten schreiben, die jene modernen Barbarismen *weißer Sechzehntelnoten* bedeuten, die von den Spielern weder ausgeführt noch verstanden werden, weil sie die richtigen Noten verunklaren. Im weiteren sollen sie sich davor hüten, in den Stimmen solche Ziffern zu setzen; und wenn sich in der Partitur keine finden, werden die Kopisten es nicht aus eigener Erfindung tun, um der Absicht des Autors nicht entgegenzuwirken. Auch wird er darauf hinweisen, daß die Bögen für die Streicher über zwei, drei, vier oder mehr Noten nicht dem Geschriebenen als Verzierung dienen, sondern so kopiert werden müssen wie sie im Original stehen, damit von den Spielern



Trombe Timpani Corni Oboe Flauti Fagotti Violoncelli Contrabassi Organo e Scacciapensieri. Invece di un così ridicolo Inventario basterà e strabasterà il Titolo del Componimento, il nome delle Parti Vocali o strumentali d'Arco da fiato o da perquotere, e gioverà piuttosto lo scrivere tutte le note specificatamente, perchè poichè il più delle volte (a scriverle in Cifra Barbara) si sognano: per la qual cosa il Compositore e gl' Uditori non hanno il Conto suo. Il nome dell' Autore non dovrebbe trascurare se non con un secondo fine.

(I) a fanfera, vale a caso. Lat: Inconsulto.

der Bogen so gebraucht werde, daß der Ausdruck, den der Komponist im Sinn hatte, erzielt wird. Dasselbe gilt für die kleinen Zeichen, die Staccatonoten bedeuten, außer der Komponist hätte die Bögen zufällig [original: a fanfera (I)] hingesetzt. Ebenso nützt es demjenigen, der singt oder spielt, nichts, wenn er auf den Stimmen der Kompositionen lesen kann: Messe oder Psalm zu 400 Stimmen mit Violinen, Trompeten, Pauken, Hörnern, Oboen, Flöten, Fagotten, Celli, Kontrabässen, Orgel und Maultrommel. Statt eines solch lächerlichen Inventars wird der Titel der Komposition, die Bezeichnung der vokalen oder instrumentalen Stimmen für Streicher, Bläser und Perkussionisten bei weitem genügen. Es wird nützlicher sein, alle Noten ausführlich zu schreiben, denn meistens (um es drastisch auszudrücken) muß man sie sich dazuträumen, weswegen der Komponist und die Zuhörer nicht auf ihre Kosten kommen. Der Name des Autors sollte nicht außer Acht gelassen werden, es sei denn, man hege einen Hintergedanken dabei.

(I) a fanfera heißt zufällig, lat.: ohne Überlegung

#### Avvertimenti importantissimi

88

Si guardino pure con tutto il loro potere i nostri studiosi di non arrestarsi alla *magnifica Caterva delle inutili e seccanti Cance* de' Fumivendoli di Musica, la scienza dei quali simile a una Strada senza riuscita: che se in essa a caso si inoltra un Passeggiero desideroso di proseguire il suo viaggio, sarà necessitato a tornare indietro, per

#### Äußerst wichtige Hinweise

88

Unsere Kunstbeflissenen sollen sich wohl davor hüten, sich mit der *prächtigen Menge der unnützen und lästigen Flausen* der musikalischen Rauchverkäufer aufzuhalten, deren Wissenschaft einer Sackgasse gleicht: trifft man dort zufällig einen Passanten, der seine Reise fortsetzen will, wird er umkehren müssen, damit er auf den



rintracciare il vero e diritto cammino che riconduce dove destinò portarsi: *Frutto delle parole inutili*. Satis verbo-se sed quid postea? Si guardino ancora dal non imitare i Rammassatori delle fatiche altrui, per poi batterle a forza di una semplice Pratica senz' Arte ne parte, (*Bestia non cantore, qui non canit arte sed usu*) ma procurino piuttosto contentare il Pubblico colle loro proprie Composizioni perfezionandole e guidandole in modo tale da non esservi più luogo da poter desiderare da vantaggio, per quindi dire con Virgilio e Nasco *Primam merue qui laude coronam*.

richtigen Weg zurückkommt, der ihn an sein Ziel bringt. *Frucht der unnützen Worte*: Genug Worte, aber was dann? Man soll sich auch davor hüten, die Sammler der Werke anderer zu imitieren, die jene dann ohne Kunst mit einfacher Praxis dirigieren (*ein Tier ist und kein Sänger, wer nicht nach den Regeln der Kunst sondern nur nach der Gewohnheit singt*), sondern man soll das Publikum lieber mit eigenen Kompositionen zufriedenstellen, indem man sie perfektioniert und sie so leitet, daß nichts zu wünschen übrig bleibt, so daß man mit Vergil und Nasco sagen kann: *durch Lob verdiene jener die höchste Krone*.

## ANHANG

### Text 1

#### § 3

Was einige von dem Tactschlagen mit dem Fuß für sonderbare Meinung haben / ist zu bewundern: zumahl da sie dafür halten müssen / ihr Fuß sey klüger / als ihr Kopff / und habe sich dieser nach jenem zu richten. Sagen sie es gleich nicht ausdrücklich / so folgt es doch gewissermassen aus ihren Gedanken. Solches ist aber wider alle Ordnung und Vernunft. Denn fürs erste / wenn einer im Concert spielet / muß er ja bey Leibe keinen Tact / sondern nur derjenige allein führen / der entweder Amtshalber / oder wegen seines Ansehens / die Aufsicht hat: sonst hätte ein jeder seinen eigenen Tact / und würde es heißen: **So viel Köpfe / so viel Tacte** [fett im Orig.]. Wie es denn am Tage lieget / und gar nichts neues ist / daß dieser auf= und jener zu gleicher Zeit niederschläget. Fürs andere: wenn jemand allein spielt / und die Erde mit dem Fuß zerstampfet / daß das ganze Haus bebet / so kann wol nichts unanständigers erdacht werden / und mögte einer lieber keine Music hören / als dergleichen Kammen und Weber Lerm ausstehen. Einmahl ist gewiß / daß alle unsere Glieder vom Haupte befehl empfangen / und also erst daselbst der Begriff vorgehet. ist nun die Zeit=Masse im Kopf richtig / was braucht es denn der Füße? Ist sie aber da unrichtig / so wird kein Stampfen etwas helfen.



## § 5

Ich bin also der Meynung / mit vielen Verständigen / daß es besser wäre / auch bey grossen Chören / das Luftfechten und Tactschlagen gar einzustellen / falls es nur möglich / alles im Gleich=Gewicht zu erhalten; da aber solches nicht thunlich ist/ soll man sich billig der geringsten Bewegung / die nur ersonnen werden mag / bedienen. Dieses habe gemercket: je weniger einer von der Music verstehet / je öfter wird er den Tact schlagen.

(Johann Mattheson, *Große General-Bass-Schule*, 2. Aufl. Hamburg 1731, Faks. Hildesheim 1968, 284-285)

## Text 2

Wie er mit beiden Händen und allen Fingern etwa unser Klavier spielt, das allein so viele Kitharai in sich faßt, oder jenes Grund-Instrument, dessen zahllose Pfeifen von Bälgen angeblasen werden, wie er hier mit beiden Händen, dort mit schnellen Füßen über die Tasten eilt und allein gleichsam Heere von ganz verschiedenen, aber doch zueinander passenden Tönen hervorbringt; wenn Du ihn sähest, sag ich, wie er bei einer Leistung, die mehrere Euerer Kitharisten und zahllose Flötenspieler nicht erreichen, nicht etwa nur eine Melodie singt wie der Kitharöde und seinen eigenen Part hat, sondern auf alle zugleich achtet und von 30 oder gar 40 Musizierenden diesen durch Kopfnicken, den nächsten durch Aufstampfen mit dem Fuß, den dritten mit drohendem Finger zu Rhythmus und Takt anhält, dem einen in hoher, dem anderen in tiefer, dem dritten in mittlerer Lage seinen Ton angibt; wie er ganz allein mitten im lautesten Spiel der Musiker, obwohl er selbst den schwierigsten Part hat, doch sofort merkt, wenn irgendwo etwas nicht stimmt, wie er alle zusammenhält und überall abhilft und wenn es irgendwo schwankt, die Sicherheit wiederherstellt; wie er den Takt in allen Gliedern fühlt, die Harmonien alle mit scharfem Ohre prüft, allein alle Stimmen mit der eigenen begrenzten Kehle hervorbringt.

(Salomon Gessner über Johann Sebastian Bach in seinem Kommentar zu Quintilian, Göttingen 1738; Original Lateinisch, Übersetzung nach *Bach-Dokumente*, Bd. II, Leipzig 1969, 332-333)

## Text 3

## § 13

Die Führung des Tacts ist gleichsam die Hauptausrichtung des Regierers einer Musik bey deren Bewerckstellung. Solche Tactführung muß nicht nur genau beobachtet werden; sondern, nachdem es die Umstände erfordern, wenn etwa von einem künstlichen Sänger eine geschickte Manier gemacht wird,



kan und soll der Director mit der Bewegung eine kleine Ausahme machen, die Zeitmaasse verzögern, nachgeben; oder auch, in Betracht einer gewissen Gemüths=Neigung, und andrer Ursachen halber, den Tact in etwas beschleunigen und stärker treiben, als vorhin.

#### § 14

Was von dem unnützen Geprügel, Getöse und Gehämmer mit Stöcken, Schlüsseln und Füßen zu halten, davon ist in der Organisten=Probe etwas erwehnet, und, wo mir recht, nicht ohne Nutzen gelesen worden: weil man seit der Zeit von diesem Unwesen so viel nicht vernommen hat. Ich bin der Meinung, daß ein kleiner Winck, nicht nur mit der Hand, sondern bloß und allein mit den Augen und Geberden das meiste hiebey ausrichten könne, ohne ein grosses Federfechten anzustellen; wenn nur die Untergebene ihre Blicke fleißig auf der Vorgesetzten gerichtet seyn lassen wollen.

#### § 16

In eben dem Ausführungs=Verstande soll ein Capellmeister, nächst dem Singen, billig das Clavier spielen können, und zwar recht gründlich, weil er damit bey der Vollziehung alles andre am besten begleiten, und auch zugleich regieren kann. Ich bin allzeit besser dabey gefahren, wenn ich sowol mitgespielt, als mitgesungen habe, als wenn ich bloß des Tacts wegen nur da gestanden bin. Der Chor wird durch solches Mitspielen und Mitsingen sehr ermuntert, und man kann die Leute viel besser anfrischen.

(Johann Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, Faks. Kassel etc. 1954 u.ö., 481–482)

#### Text 4

On bat la mesure à l'église dans la musique latine, mais jamais à l'Opéra, quelque nombreux que soit l'orchestre.

(Charles de Brosses, *Lettres familières*, 1739-40, 2. Ed. Paris 1858, II, 378 – zitiert nach Schünemann, *Geschichte*, wie Anm. 1, 154).

#### Text 5

Ob ein Anführer dieses oder jenes Instrument spiele, könnte allenfalls gleich viel seyn. Weil aber die Violine zum Accompagnement ganz unentbehrlich, auch durchdringender ist, als kein anderes von denen Instrumenten, die am meisten zur Begleitung gebraucht werden: so ist es besser, wenn er die Violine spielet. Doch ist es eben keine dringende Nothwendigkeit, daß er die Fähigkeit



besitzen müsse, besondere Schwierigkeiten auf seinem Instrumente hervor zu bringen: denn dieses könnte man allenfalls denen überlassen, so sich nur durch das gefällige Spielen zu unterscheiden suchen; deren man auch genug findet. Besitzt aber ein Anführer auch dieses Verdienst, so ist er desto mehrerer Ehre werth.

(Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Faks. Leipzig 1988, 178–179)

#### Text 6

Vous avez, sans doute, entendu parler plus d'une fois de la vanité des Italiens, de ce qu'on ne bat pas la mesure à leur Opéra, comme au nôtre; – c'est, dit on, parce que leurs Acteurs sont Musiciens, et que les nôtres ne le sont pas ... On ne bat pas la mesure à l'Opéra en Italie, cela est vrai; mais le premier Violon y supplée d'une manière quelquefois aussi désagréable; et il la bat avec le pied, il se démène comme un possédé et soutient l'Orchestre par des coups d'Archet si frappés, qu'on les distingue du fond de la Salle ... etc.

(„Lettre-sur le mechanisme de l'opéra Italien“ (Naples et se vend à Paris 1756, 61f.) – zitiert nach Schünemann, *Geschichte*, wie Anm. 1, 125, Anm. 4)

#### Text 7

Bey der Begleitung muß man eben so wenig nur ganz leicht über die Oberfläche der Tasten hinfahren, als bey den Handsachen, sondern man muß dem Niederdruck allezeit eine gewisse Kraft geben. Dieses kann nicht leicht geschehen, ohne daß man die Hände etwas hoch aufhebet. Wenn dieses nicht zu Holzhackermäßig geschieht, so ist die Erhebung der Hände nicht allein kein Fehler, sondern vielmehr gut und nöthig, um den Mitmusicierenden das Tempo leichter merkend zu machen, und den Tasten das gehörige Gewicht zu geben, damit die Töne nach den Regeln des guten Vortrages deutlich herausgebracht werden können.

(Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Teil II, Berlin 1762, Faks. Leipzig 1981, 259)

#### Text 8

„Als unübertreffliches Muster“ in dieser Direktion wird der Dresdner Konzertmeister Pisendel gerühmt. Er hatte die Angewohnheit, beim Spielen die Taktbewegung mit dem Halse und Kopfe der Violine anzugeben. „Waren es



vier Viertel, die den Tackt *ausmachten*, so bewegte er die Violine einmal unterwärts, dann hinauf, dann zur Seite, und wieder hinauf; waren es drei Viertel, so bewegte er sie einmal hinunter, dann zur Seite, dann hinauf. Wollte er das Orchester mitten im Stücke anhalten [aufhalten], so strich er nur die ersten Noten jedes Tackts an, um diesen desto mehr Kraft und Nachdruck geben zu können. Und ... hielt [darin] zurück.“

(Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend, Erster Theil*, Frankfurt und Leipzig 1774, Faks. Hildesheim 1977, 40)

## Text 9

I francesi non battono la misura come noi Italiani. Nella misura a quattro tempi battono il primo, e segnano gli altri con diversi movimenti della mano a destra, ed a sinistra: nella misura a tre tempi battono il primo, e segnano gli altri nel modo accennato; e generalmente non battono di qualunque misura que il primo tempo.

(Antonio Lorenzoni, *Saggio per ben sonare il Flauto Traverso*, Vicenza 1779, Faks. Bologna 1969, 46)

Korrespondierend zu diesem Stich (siehe rechte Seite) existiert eine Beschreibung der abgebildeten Aufführung aus dem Tagebuch des Agostino Nipho, „Maestro delle Ceremonie de Real Palacio“, vom 25. August 1687: „Quest’oggi per festeggiare il compleanno della regina nostra signora d. Maria Luisa di Borbone, fece l’ambasciatore eseguire una famosa serenata di fronte al palazzo di Spagne in piazza de Mignanelli, sopra un teatro con gradinate dipinte di color chiaro scuro, semicircolare [...] sopra le gradinate stavano seduti 65 sonatori die differenti strumenti, e cinque musici, e due canterine, che cantavano (con varie sinfonie) [...] e tutta la piazza di Spagna [...] era illuminata con due ordini di torce [...]“.<sup>14</sup>

(Heute hat der Botschafter, um den Geburtstag [Namenstag?] unserer Königin Maria Luisa von Bourbon zu feiern, vor dem spanischen Palast auf der „piazza de Mignanelli“ [=Piazza di Spagna] eine wunderbare Serenata aufführen lassen. Auf den mit chiaroscuro bemalten Treppen eines halbrunden Theaters saßen 65 Spieler verschiedener Instrumente und fünf Musiker sowie zwei Sängerinnen,

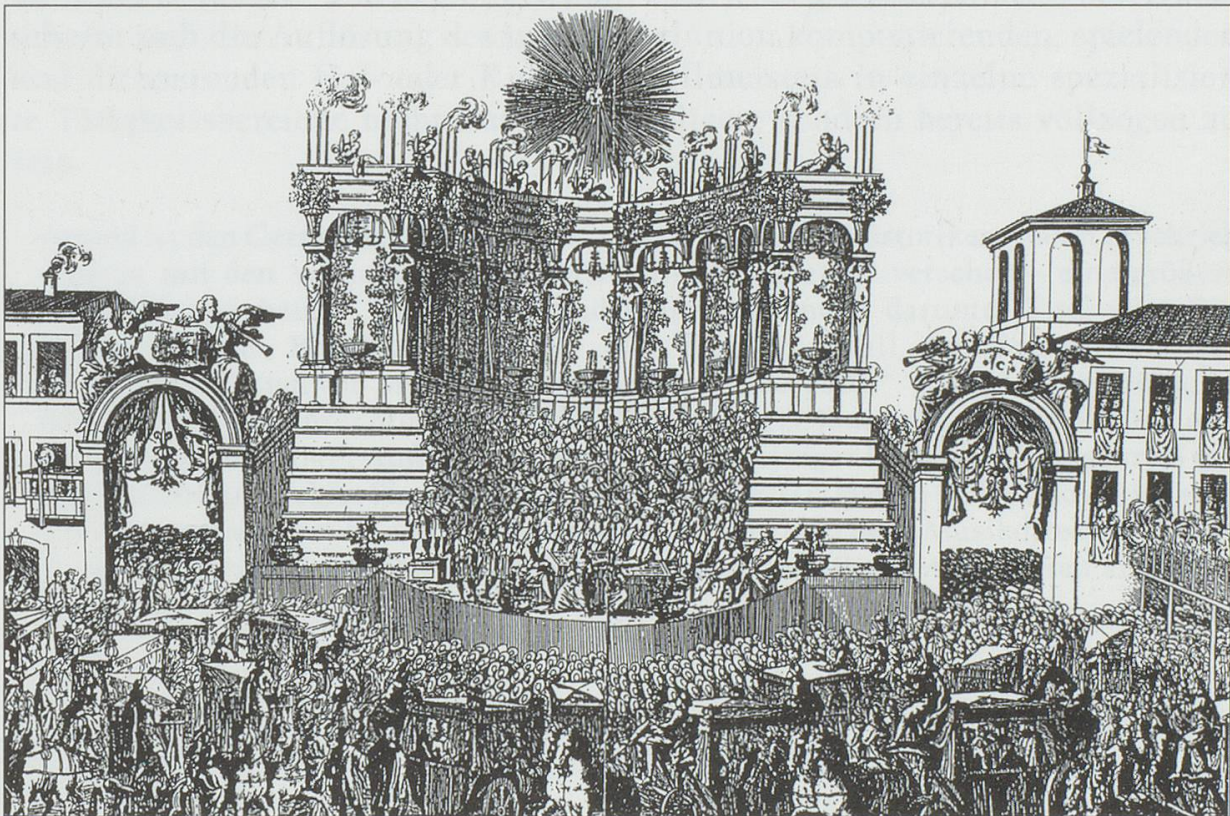
<sup>14</sup> Italienische Übertragung des spanischen Textes durch Gloria Staffieri, *Colligite Fragmenta. La vita musicale romana negli „Avvisi Marescotti“ (1683–1707)*, Lucca 1990 (Musicalia 1) 78, Anm. 37. – Auf dem Umschlag des Buches ist die vollständige linke Hälfte des Stiches zu sehen und damit dessen ungewöhnliches, extrem in die Breite gezogenes Format erkennbar



die gesungen haben (im Wechsel) mit verschiedenen Sinfonien [=Instrumentalwerken], und die ganze Piazza war mit zwei Reihen von Fackeln erleuchtet.)

Bei der aufgeführten Komposition handelte es sich um den „L'Applauso Musicale“ von Bernardo Pasquini, der an einem der beiden Cembali sitzt. Arcangelo Corelli hatte die instrumentalen Teile („Sinfonie“) dazu geliefert und die Aufführung geleitet. Er steht mit Andrea Fornari, dem zweiten Geiger des „Concertino“, auf einem hölzernen Kasten am linken unteren Rand des Orchesters. Möglicherweise diente dieser Kasten nicht nur einem erhöhten Standpunkt, um von allen Beteiligten gesehen zu werden, sondern auch dazu, mit den Füßen den Takt zu stampfen. Angesichts der zahlreichen sicher geräuschvollen Zuhörer und vieler Kutschen, die der Stich um die Freiluftbühne herum abbildet, hätte der hohle Kasten den Schall so verstärken können, daß er von allen Musikern des großen Ensembles zu hören war.

Illustration (zu. Anm. 5)



C. Schor inventore e disegnatore, R. van Audenaerde incisore.

*„Festa celebrata dall'illustrissimo et eccellentissimo sig. Marchese di Coccogliudo ambasciatore del Re Cattolico in Roma sotto il dì 25 del mese di Agosto dell'anno 1687 per l'acclamazione del nome di Maria Luigia regina delle Spagne.“*

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Das Bild wurde bereits mehrfach vorgestellt. Siehe Hans Joachim Marx, „The instrumentation of Handel's early Italian works“, in: *EM* 16 (1988), 496–505 und John Spitzer, „The birth of the orchestra in Rome – an iconographic study“, in: *EM* 19 (1991), 9–27.



