

Ulrike Engelke

Melodie als Klangrede

In der Musik des 17. /18. Jahrhunderts

Melody as Musical Speech in the 17th and 18th century

agenda

Ulrike Engelke

Melodie als Klangrede

In der Musik des 17. /18. Jahrhunderts

Melody as Musical Speech in the 17th and 18th century

**Die wichtigsten Aussagen
zur vokalen und instrumentalen
Aufführungspraxis
aus den barocken und vorklassischen Quellen**

The most important statements about vocal and instrumental performance
practice from Baroque and pre-classic sources



agenda Verlag
Münster
2018

**Helmut Engelke und Simon Standage
in Dankbarkeit gewidmet**



Ulrike Engelke, Altdorf im März 2018

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [http://dnb.d-
nb.de](http://dnb.d-nb.de) abrufbar

© 2018 agenda Verlag GmbH & Co. KG
Drubbel 4, D-48143 Münster
Tel. +49-(0)251-799610, Fax +49-(0)251-799519
info@agenda.de, www.agenda.de

Druck und Bindung: TOTEM, Inowroclaw, Polen

ISBN 978-3-89688-604-0

Vorwort

Als Flötistin, Lehrerin für Blockflöte an Musikhochschulen, Dozentin von Weiterbildungskursen und als Leiterin der Dresdner Akademie für Alte Musik habe ich schon vor vielen Jahren begonnen, nach Quellen zu fahnden, die Antworten auf Fragen zu Musik und Interpretation geben.

Nach meiner Spezialisierung auf die Traversflöte in den 1980er Jahren beschäftigte ich mich intensiv mit der **Aufführungspraxis des 17./18. Jahrhunderts**, einem Thema, das an Musikhochschulen damals nicht gelehrt wurde.

Heute ist es zwar für alle Musiker wichtig „*historisch informiert*“ zu sein, doch die Angebote der Ausbildungsstätten (Musikschulen, Konservatorien, Akademien und Musikhochschulen) sind immer noch selten.

Wie kann sich ein Musiker heute informieren?

Es gibt eine Reihe von musiktheoretischen Lehrwerken der Barockzeit und Vorklassik, Traktate für Gesang oder die Instrumente Flöte, Violine und Klavier, die als Faksimile oder im Nachdruck publiziert worden sind. Zum Teil sind sie aber vergriffen oder nur noch in großen Bibliotheken als Erstdruck erhalten. Andere Quellen sind nicht faksimiliert oder nachgedruckt worden und sind daher äußerst schwer zu erhalten. Will man gar die Aussagen verschiedener Autoren der Barockzeit zu einem bestimmten aufführungspraktischen Problem miteinander vergleichen, werden die Hürden immer höher. Hinzu kommen noch die oft recht umfangreichen und ausführlichen Erklärungen der Alten Meister und die nicht gewohnte Frakturschrift und Ausdrucksweise, die es dem Leser oft schwer macht, die wichtigsten Aussagen zu „entdecken“.

Ich versuche daher, dem *Kenner* und *Liebhaber* zur Seite zu stehen, indem ich die Aussagen der zeitgenössischen Autoren nicht nur interpretiere, sondern nach aufführungspraktischen Kriterien geordnet, **wörtlich zitiere**.

Da alle Quellen exakt angegeben sind, kann der Leser im Einzelfall selbst weiterforschen und zu eigenen, begründeten Ansichten kommen.

Nun möchte ich all jenen danken, die mir beratend und aufmunternd beigestanden haben, manche schwierige Situationen zu meistern.

So gilt mein *besonderer* Dank vor allem meinen Dolmetschern, die noch fehlende Teile ins Englische übersetzt haben: meinem Mann *Dr. Helmut*

Preface

As a flutist, teacher of recorder at music high schools, lecturer of advanced education courses and as director of the *Dresdner Akademie für Alte Musik*, I started many years ago to search for sources, which are able to answer questions in music and interpretation.

After my specialization in the transverse flute during the 1980's, I made an intensive study of **performance practice of the 17.th/18.th centuries**, a subject, which then was not taught in music high schools.

Today, all musicians are required, to be “*historically informed*”, however the range of education facilities (music schools, conservatories, academies and music universities) is still limited.

How can a musician inform himself today?

There is a series of music-theoretical textbooks of contemporary sources of the Baroque and pre-classical times. Among them are treatises for voice, flute, violin and keyboard, which were published as facsimiles or reprints. They are partly out of print or only available in large libraries as first prints. Other sources, which were neither published as facsimiles nor reprinted, are very difficult to get.

If one even wants to compare the sayings of different authors of Baroque times with respect to a specific performance-practical issue, the hurdles get still higher.

In addition, there are the often quite extensive and detailed explanations of the ancient masters, unfamiliar Baroque script and the mode of expression, which make it often hard for the reader, to “discover” the most important statements.

Therefore, I try in this book to assist the *expert* and the *amateur*, by interpreting the statements of the contemporary authors, but also **quote them in their own words** and in an ordered form according to performance-practical criteria.

Since all sources are exactly specified, the reader may in special cases research himself and come to his own conclusions.

I would like to thank all those who contributed to master difficult situations by their advice and encouragement.

I am *especially* obliged to my interpreters translating missing text portions into English, i.e.: my husband *Dr. Helmut Engelke* and our colleague

Vorwort

Engelke und unserem Londoner Kollegen und Freund *Prof. Simon Standage*, der zudem den gesamten englischen Text korrigiert hat.

Danken möchte ich auch *Andrea Ottapri* aus Genf. Sie war in den 1980er Jahren an der *Internationalen Sommerakademie* für Alte Musik in Innsbruck in meiner Travers- und Blockflötenklasse und hat mir zu dieser Zeit die wichtigsten französischen Traktate ins Deutsche übersetzt. Für die Arbeit am Kapitel „Französische Verzierungen“ waren diese Traktate meine wesentlichen Quellen. Weiterhin gilt mein Dank auch unserem langjährigen Freund *Prof. Dr. Ulrich Prinz*, sowie dem Musikwissenschaftler *Dr. Ekkehard Krüger* für viele wichtige Hinweise und gute Ratschläge und nicht zuletzt unserem Freund *Rainer Schrapel* für seine Hilfe am endgültigen Layout meines Buches.

Ich hätte alle Kapitel allein nicht fertig stellen können ohne die jederzeit bereitwillige Hilfe meines Mannes, sei es bei Computerfragen, bei der Diskussion und Lösung inhaltlicher Probleme und schließlich bei der endgültigen Gestaltung von *Melodie als Klangrede*.

Dank der intensiven Mitarbeit unseres Freundes und Kollegen Simon Standage kann das Buch zweisprachig erscheinen.

Melodie als Klangrede widme ich daher in Dankbarkeit meinem Mann Helmut Engelke und Simon Standage.

Ulrike Engelke, März 2018

and friend in London, *Prof. Simon Standage*, who also corrected the entire English text.

I also express my warmest thanks to *Andrea Ottapri* of Genève. She took part during the 1980s in the *Internationale Sommerakademie* of ancient music at Innsbruck in my class for transverse flute and recorder players. During this time, she translated the most important French treatises into German. For the work on the chapter “French Embellishments”, these treatises were my most important sources. Also, I would like to thank our old friend *Prof. Dr. Ulrich Prinz* as well as the musicologist *Dr. Ekkehard Krüger* for important comments and valuable advice and finally our friend *Rainer Schrapel*, for his help on the definitive print layout of my book.

I could not have completed the work without the ever-ready support of my husband: He helped in computer questions, discussions and solutions about the content and final formation of *Melody as Musical Speech*.

Thanks to the intensive collaboration of our friend Simon Standage, the book can appear in two languages.

Therefore, I dedicate this book in gratitude my husband Helmut Engelke and Simon Standage.

Ulrike Engelke, March 2018

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Inhaltsverzeichnis	7
Inhaltsverzeichnis Englisch, Table of Contents	15
Einleitung	23
I. Kapitel: „Melodie als Klangrede“	27
1.1 „Von den Ein- und Abschnitten der Klangrede“	30
1.2 „Vom Unterschied zwischen Sing- und Spiel-Melodien“	33
1.2.1 Worin bestehen nun diese Unterschiede zwischen der Sing- und Spielmelodie?	34
1.2.2 Beispiel eines Menuetts mit Interpunktion und Gliederung	37
1.3 Vergleich des musikalischen Vortrags mit dem eines Redners (Quantz)	38
1.3.1 Was wird von einem Redner verlangt? (J. J. Quantz)	39
1.4 Vom guten Vortrag im Singen und Spielen (Quantz, Bach, Türk, Hiller)	40
1.4.1 Eigenschaften eines guten Vortrags (Quantz)	40
1.4.2 Die Darstellung des Vortrags	41
1.4.3 Von der Deutlichkeit des Vortrags (Türk)	42
1.4.4 „Vom Vortrag überhaupt, und den allgemeinen Erfordernissen dazu“ (Türk):	43
1.4.5 „Woran ist der gute Vortrag zu erkennen?“ (C.E.P. Bach)	44
1.4.6 Weitere Vorschläge für einen guten Vortrag	44
1.5 Gegenteil des guten Vortrages (Quantz)	46
II. Kapitel: Musikalische Interpunktion und Artikulation auf Tasten-, Blas- und Streichinstrumenten	49
2.1 Musikalische Interpunktion und Artikulation auf Tasteninstrumenten (Türk)	51
2.1.1 Wie die Interpunktion auf dem Klavier anzuwenden ist (Türk)	51
2.1.2 „Wie zwei Perioden durch den Vortrag voneinander abzusondern sind.“ (Türk)	52
2.2 Musikalische Interpunktion durch Atemholen auf der Flöte (Quantz, Bellinzani, Blavet)	56
2.2.1 J. J. Quantz (1697-1773)	56
2.2.2 Paolo Benedetto Bellinzani (1690-1757)	61
2.2.3 Michel Blavet (1700-1768)	62
2.3 Artikulation mit Hilfe der Zunge bei Blasinstrumenten	63
2.3.1 Bedeutung der Silben und ihre Anwendung	64
2.4 Artikulationssilben aus Traktaten von Freillon-Poncein, Hotteterre, Quantz, Prelleur, Tromlitz, Devienne, Gunn, Arnold	67
Jean-Pierre Freillon-Poncein (1700)	68
Jacques-Martin Hotteterre (1707)	72
Peter Prelleur (1731)	76
Johann Joachim Quantz (1752)	79
Samuel Arnold (1787)	92

Inhaltsverzeichnis

Johann Georg Tromlitz (1791)	94
Die einfache Zunge	94
François Devienne (1759-1803)	107
„Über Zungenstöße im Allgemeinen“	108
John Gunn (1793)	110
Über Zungenstöße	111
2.5 Interpunktion und Artikulation beim Gesang (Hiller)	113
2.5.2 Artikulation mit Hilfe des Atems	119
2.5.3 Beispiele für das Üben von Passagien	123
2.6 Interpunktion und Artikulation bei Streichinstrumenten (Muffat und L. Mozart)	124
2.6.1 Interpunktion mit Hilfe des Bogenstriches bei G. Muffat	124
2.6.2 Artikulation mit Hilfe der Bogenstriche bei G. Muffat	125
2.6.3 Interpunktion mit Hilfe des Bogenstrichs bei L. Mozart	126
2.6.4 Artikulation mit Hilfe der Bogenstriche bei G. Muffat	129
2.6.5 Artikulation mit Hilfe der Bogenstriche bei Leopold Mozart	138
2.6.6 Beispiele für verschiedene Stricharten (L. Mozart)	143
III. Kapitel: Musikästhetik im 18. Jahrhundert	145
3.1 Der französische Rationalismus	147
3.1.1 Deutsche Vertreter des französischen Rationalismus:	147
3.1.2 Nachahmung der Natur durch Affekte	148
3.1.3 Der gute Vortrag	152
3.1.4 „Vom guten Vortrag an verschiedenen Orten“ (J. A. Hiller)	153
3.1.5 Von den „herrschenden Affekten“ (L. Mozart, Türk)	154
3.1.6 „Von dem Ausdruck des herrschenden Charakters“ (J. G. Türk)	155
3.1.7 Akzente in der Deklamation und dem Gesang (Hiller)	157
3.2 Musikalische Affekte im guten Vortrag	159
3.3 „Licht und Schatten“	159
3.3.1 Anschlagende „gute“ und durchgehende „schlimme“ Noten	160
3.3.2 „Nobiles“ und „Viles“ (G. Muffat)	161
3.3.3 Licht und Schatten, Piano und Forte (L. Mozart, C.P.E. Bach)	162
3.3.4 Forte und Piano auf halben Noten (L. Mozart)	163
3.3.5 Forte und Piano auf übergebundenen Noten (L. Mozart)	164
3.3.6 Forte und Piano auf Viertelnoten (L. Mozart)	164
3.3.7 Stärke und Schwäche mit Hilfe des Bogenstriches (L. Mozart)	165
3.3.8 Tongebung mit Hilfe des Bogenstriches (L. Mozart)	167
3.4 Schleifen (Binden) der Töne (Türk, Mozart)	168
3.5 Über die Ungleichheit bei gebundenen Noten (J. J. Quantz, L. Mozart, C. P. E. Bach)	169
3.6 Verkürzen der Noten (Muffat, L. Mozart, C.P.E. Bach, Türk)	171
3.7 Punkt hinter einer Note (L. Mozart, C. P. E. Bach, Hiller)	173
3.8 Punkte und Striche über oder unter den Noten (L. Mozart, Türk)	178
3.9 Tragen der Töne“ oder „appoggiato“ bei Türk, C.P.E. Bach, L. Mozart	181
a) Portamento di voce (J. A. Hiller)	182
b) Messa di voce (Hiller)	183

IV. Kapitel: Der musikalische Stil Frankreichs im 17./18. Jahrhundert	185
4 Musik am französischen Hof und im Bürgertum	187
4.1 Hofballett, Ballet de cour	187
4.2 Jean-Baptiste Lully am Hof Ludwig XIV.	189
4.3 Jean-Philippe Rameau (1683-1764)	190
4.4 „Musique de Chambre“ am königlichen Hof	191
4.5 „Concert spirituel“	192
4.6 Instrumentalmusik in Frankreich	192
4.6.1 Couperins „Concerts Royaux“	193
4.7 Violinmusik in Frankreich	194
4.8 Die Tontechnik des Père Engramelle	195
4.8.1 Die Artikulation bei Engramelle	198
4.8.2 Ornamente bei Engramelle.	199
4.8.3 Inégalité (Engramelle)	200
4.9 „Notes égales et inégales“	206
4.9.1 Unterschied zwischen den französischen und den italienischen Tempi (Couperin, Muffat)	206
4.10 „Notes égales et inégales“ in verschiedenen Taktarten nach unterschiedlichen Autoren	209
4.10.1 Erklärung der französischen Begriffe durch Étienne Loulié	209
4.10.2 Die sechs Taktarten nach Loulié	210
4.11 Zweiertaktarten und ihre Zeichen	211
4.11.1 Loulié über den 2er-Takt	211
4.11.2 L’Affillard über den 2er-Takt	211
4.11.3 Montéclair über den 2er-Takt	214
4.11.4 Montéclair „Lecons“	215
4.11.5 Hotteterre über den 2er-Takt	217
4.11.6 Corrette über die Zweiertakte	218
4.12 Vierertaktarten und ihre Zeichen	218
4.12.1 Loulié über den Vierertakt	218
4.12.2 Montéclair über Taktarten C, C & 2/4	219
4.12.3 Hotteterre über den langsamen 4er-Takt	220
4.12.4 Hotteterre über den Takt mit C	221
4.12.5 Corrette über den 4er-Takt C und C	222
4.13 Dreiertaktarten und ihre Zeichen	223
4.13.1 Beispiele für den 3er- Takt bei L’Affillard:	223
4.13.2 Montéclair über die 3/8-, 3/2-, 3-, 3/4-Takte	224
4.13.3 Hotteterre über den großen oder doppelten Dreiertakt	225
4.13.4 Corrette über 3/2-Takt	225
4.13.5 Hotteterre über den einfachen Dreiertakt	225
4.13.6 Corrette über den 3 er Takt	227
4.13.7 Hotteterre über den 3/8-Takt, genannt kleiner Dreiertakt	227
4.13.8 Corrette über den 3/8-Takt	228
4.13.9 Corrette über 9/8-Takt	228
4.14 Sechsertaktarten und ihre Zeichen	228

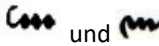

Inhaltsverzeichnis

4.14.1 Loulié, der 6/4- Takt, der 6/8- Takt, der 6/16- Takt	228
4.14.2 Montéclair und Corrette über den 6/4 Takt	229
4.14.3 Hotteterre über den 6/4-Takt	229
4.14.4 Montéclair, 6/8 -Takt	230
4.14.5 Hotteterre über den 6/8-Takt	230
4.14.6 Montéclair, über die 6/8, 9/8-Takte	231
4.15 Neunertaktarten und ihre Zeichen	231
4.15.1 Loulié über die neuner Takte und ihre Zeichen	232
4.15.2 Montéclair über 9/4- und- 9/8 Takte:	232
4.15.3 Hotteterre über den 9/8-Takt	232
4.15.4 Corrette über den 9/8-Takt	233
4.16 Zwölfertaktarten und ihre Zeichen	233
4.16.1 Loulié über die Zwölfertakte mit ihren Zeichen	233
4.16.2 Montéclair über den 12/8-Takt	233
4.16.3 Hotteterre über den 12/8 Takt	234
4.16.4 Corrette über den 12/8-Takt	234
4.17 Bezeichnungen für den Charakter von Sätzen	235
4.18 Notenbeispiele für „Notes égales“ und Notes „inégaies“	236
4.18.1 Michel de Montéclair 1667-1763,	236
4.18.2 Michel de Montéclair (1667-1763) aus “Principe de Musique“	237
4.18.3 François Couperin (1668-1733) aus “Les Goûts- Réunis ou Nouveaux Concerts“	238
4.18.4 François Couperin (1668-1733) Aus “Les Nations“,	239
4.18.5 Jacques Hotteterre (1674-1763), aus: 3 Suittes a deux Dessus sans Basse continue	240
4.18.6 Hotteterre -Le Romain, Premier livre de Pieces pour la Flûte traversière Paris 1715	241
4.18.7 Hotteterre -le Romain, Deuxième livre de Pieces pour la Flûte traversière Paris 1715	242
4.18.8 Michel De la Barre (1675-1745) Pièce pour la Flûte Traversière	242
4.18.9 Anne Danican Philidor(1681-1728). Pieces pour la Flûte Traversière, 1. ^{er} Livre	242
4.18.10 Pierre Danican Philidor (1681-1731), VI Suittes a II Flûtes Traversières Seuls	243
4.18.11 Alexandre De Villeneuve (1677-1756),	243
4.18.12 Alexandre De Villeneuve (1677-1756),	244
4.18.13 Louis Antoine Dornel (1685-1765), Sonates en Trio, premier dessus	244
4.19 Musikalischer Geschmack der Italiener und Franzosen aus der Sicht von J. J. Quantz	245
4.19.1 „Wie ein Musiker und eine Musik zu beurteilen sei.“	245
4.19.2 Der Musikalische Geschmack der Franzosen	248
4.19.3 Vergleich des italienischen mit dem französischen Nationalstil	249
4.20 Musik der Deutschen	251
4.21 Gemischter Geschmack	252
V. Kapitel: Nützliche Ratschläge der Alten Meister zum „guten Vortrag“	255
5.1 Einführung in die wichtigsten musikalischen Begriffe (L. Mozart)	257
5.1.1 Der Schlüssel am Anfang einer Notenlinie (L.Mozart)	257
5.1.2 Der Französische Schlüssel	258
5.1.3 Stimmung und Schlüssel einer Viol-Braccio (Viola) oder Braz (D. Speer)	258
5.2 Über den Pulsschlag (J. J. Quantz)	261
5.2.1 Hauptarten der Zeitmaße	262
5.2.2 Richtschnur des Pulsschlages	264
5.2.3 Pulsschlag der französischen Tanzmusik:	266
5.3 Musikalische Kunstwörter (L. Mozart)	267

Inhaltsverzeichnis

5.4 Pädagogische Ratschläge für den Sänger.	271
5.4.1 Gute Ratschläge für das Singenlernen (D. Speer)	271
5.4.2 Zur Aufführungspraxis des französischen Gesangs (M. P. de Montéclair)	272
5.4.3 Für das Üben beim Gesang gibt (J. A. Hiller) gute Ratschläge	273
5.5 Pädagogische Ratschläge für den Bläser	274
5.5.1 „Was ein Flötist und Anfänger beim Blasen besonders zu beachten hat“ (J.J. Quantz)	274
5.5.2 Anmerkung zum Adagio-und Allegro-Spiel (Quantz)	276
5.5.3 Über das Üben auf der Flöte (Quantz)	276
5.5.4 Wie man eine Violinsonate auf der Flöte spielen kann (Corrette)	277
5.6 Pädagogische Ratschläge für die Streicher	278
5.6.1 „Wie der Violinist die Geige halten und den Bogen führen soll“ (Mozart)	278
5.6.2 „Wie eine Tonleiter abzuspielen sei“ (L. Mozart)	279
5.7 Über den guten Vortrag bei Ripienisten und das Solospielen (Quantz)	282
5.7.1 Der gute Vortrag des Ripienisten	282
5.7.2 Über den guten Vortrag als Solist (L. Mozart)	283
5.8 Vom zu schnellen Spielen und anderen Unarten (Mattheson, C.P.E. Bach, L. Mozart)	285
5.8.1 Zu schnelles Spiel (C.P.E. Bach)	285
5.8.2 „Von der Gebärdenkunst“ (Mattheson)	285
5.8.3 Von den Unarten beim Violine spielen (L. Mozart)	286
VI. Kapitel: Wesentliche Manieren in Frankreich	289
6.1 Le Coulé	295
6.1.1 Coulé als kurzer Vorschlag v o r dem Schlag	296
6.1.2 Le Coulé als „Terzcoulé oder Coulement“	297
6.2 Le Port de Voix	299
6.3 L’Accent	302
6.4 La Chute	304
6.5 Le Pincé	305
6.5.1 Pincé mit Port de Voix	306
6.6 Battement, Martellement	307
6.6.1 Battement	307
6.6.2 Martellement	307
6.7 Tremblement	308
6.7.1 Vier Arten von Tremblements bei Montéclair	310
6.7.2 Tremblement ou Cadence M. Corrette	313
6.7.3 Cadence (A. Mahaut, F. Couperin)	314
6.7.4 Tremblement und tremblement appuyé (F. Couperin)	314
6.7.5 Tremblement Doublé	315
6.8 Tour de chant (Hotteterre)	317
6.9 Le Flaté (Montéclair)	317
6.10 Le Balancement (Montéclair)	317
6.11 Tour de Gosier	318

Inhaltsverzeichnis

6.12 Le Passage	318
6.13 Diminution, Coulade, Le Trait (Montéclair)	319
6.13.1 Coulade	319
6.13.2 Trait	320
6.14 Son Filé, Son Enflé et Diminué, Son Glissé (Montéclair)	320
6.14.1 Son Filé	320
6.14.2 Son Enflé et Diminué	320
6.14.3 Son Glissé (Montéclair)	320
6.15 Sanglot (Montéclair)	321
6.16 Verzierungstabellen französischer Komponisten	323
6.16.2 Henri D'Anglebert (1689)	323
6.16.3 Michel L'Affillard (1691-1717)	324
6.16.4 Michel Saint-Lambert (1610-1696)	325
6.16.5 Charles Dieupart (1663-1740)	326
6.16.6 François Couperin (1668-1733)	326
6.16.7 Jacques-Martin Hotteterre "le Romain" (1674-1763)	327
6.16.8 Jean-Philippe Rameau (1683-1764)	327
VII. Kapitel: Wesentliche Manieren in Deutschland und Italien	329
7.1 Über die Notwendigkeit der „Wesentlichen Manieren“	332
7.2 Vorschläge von oben oder unten	336
7.2.1. Was versteht man unter Vorschlägen?	336
7.2.2 Die Zeichen der Vorschläge	337
7.2.3 Die wichtigsten Vorschläge	337
7.2.4 Regeln für die Ausführung von Vorschlägen	339
7.3 Kurze unveränderliche Vorschläge v o r und a u f dem Schlag	340
7.3.1 Kurze unveränderliche Vorschläge v o r dem Schlag	340
7.4 Lange veränderliche Vorschläge von oben, [a u f den Schlag]	347
7.4.1 Veränderliche, lange anschlagende Vorschläge vor einer halben Note.	349
7.4.2 Lange anschlagende, veränderliche Vorschläge von oben bei punktierten Noten	350
7.4.3 Lange anschlagende Vorschläge im 6/8-Takt (Quantz)	351
7.5 Lange, anschlagende veränderliche Vorschläge von unten	352
7.6 Lange, anschlagende, veränderliche Vorschläge von oben und unten.	353
7.6.1. Lange anschlagende Vorschläge, wenn nach einer Note eine Pause folgt	354
7.7 Doppelter Nachschlag (Tartini, Hiller)	355
7.8 Aufführungspraxis bei den Vorschlägen	356
7.9 Triller	359
7.9.1 Triller ohne Nachschlag	360
7.9.2 Kadenztriller	364
7.9.3. Triller mit einfachem Nachschlag (Antizipation)	366
7.9.4 Gestützter Triller“ tremblement appuyé“	367
7.9.5 Triller mit doppeltem Nachschlag	367
7.9.6 Triller von oben und unten mit den besonderen Zeichen  und 	371
7.9.7 Vom guten Vortrag des Trillers im Gesang. (Hiller))	373

Inhaltsverzeichnis

7.10 Pralltriller	374
7.11 Doppelschlag	377
7.11.1 Doppelschlag beim Gesang (Hiller)	379
7.12 Einfacher und doppelter Mordent 	382
7.11.1 Langer Vorhalt mit Mordent	385
7.12.2 Mordent beim Gesang (Hiller)	386
7.13 Battement	386
7.14 Von dem Anschlag	388
7.15 Schleifer	388
7.15.1 Schleifer mit Punkt	391
7.15.2 Verdoppelter und angehängter Schleifer beim Gesang (Hiller)	392
7.16 Schneller	393
7.17 Von der „Zierlichen Manier“ bei Georg Muffat	394
7.17.1 Diminutionen (Muffat)	402
7.18 Verzierungstabellen der Wesentliche Manieren	402
7.18.1 Verschiedene Verzierungstabellen	402
VIII. Kapitel: Willkürliche Veränderungen über die simplen Intervalle	409
8.1 Anleitung, wie man bei Intervallen „Veränderungen“ machen kann. (Quantz)	411
8.2 Anweisungen für die Benutzung der „Veränderungen“ (Quantz)	413
8.3 J. J. Quantz- Beispiele von den „Willkürlichen Veränderungen über die simplen Intervalle“	414
8.4 Von der Art, das Adagio zu spielen (Quantz)	421
8.4.1 Moderato mit „wesentliche Manieren“ im französischen Geschmack.	422
8.4.2 Adagio mit Auszierungen der italienischen Art	422
8.4.3 Affekte in einem Adagio	424
8.4.4. Aufführungspraxis beim Spiel eines Adagios mit „Veränderungen“ (Quantz)	425
8.4.5 J. J. Quantz: Erläuterungen zu Ziffern und Buchstaben im Adagio	426
8.5 Adagio mit Wesentlichen Manieren und Willkürlichen Veränderungen (Quantz)	427
8.6 Was ein Sänger bei den „willkürlichen Veränderungen“ beachten muss	429
8.7 Kadenzen bei Muffat	431
8.8 Kadenzen bei Giuseppe Tartini	432
8.8.1 Natürliche Manieren	432
8.8.2 Natürliche Kadenzen (Tartini)	436
8.9 Von den Kadenzen (Hiller)	440
8.9.1 Regeln für Kadenzen (Hiller)	441
8.9.2 Harmonien der Kadenz	442
8.9.3 Veränderung der Tonleiter, Beispiele	443
8.9.4 Verschiedene Kadenzen	443
8.10 Beispiele für Willkürliche Veränderungen von Geminiani, Tartini, J. S. Bach und G. Ph. Telemann	445

Inhaltsverzeichnis

1) Francesco S. Geminiani nach der Violinsonate op. V, Nr. 9 von Corelli	445
2) Francesco Saverio Geminiani, Veränderung eines Skalen-Themas für Violine und Generalbass	453
3) Giuseppe Tartini, Andante mit Variationen von der Violinsonate op. V, Nr. 6	455
4) Antonio Vivaldi und Joh. Seb. Bach, Largo für Cembalo,	457
5) Georg Philipp Telemann, Sonate h-Moll. (Methodische Sonaten)	458
6) Georg Philipp Telemann, Sonate G-Dur	460
IX. Kapitel: Vibrato im 17. und 18. Jahrhundert	463
9.1 Naturvibrato	465
9.2 Verzierungsvibrato	467
9.2.1 Balancement	467
9.2.2 Flaté	468
9.2.3 Balancement und Flaté für Sänger bei	468
9.2.4 Bebung beim Gesang (Hiller)	469
9.3 Fingervibrato beim Bläser	469
9.3.1 Hotteterre	470
9.3.2 Michel Corrette	472
9.4 Son enflé und messa die voce	474
9.4.1 Messa di voce und Flatterment bei Quantz:	474
9.4.2 Michel Montéclair	474
9.4.3 Michel Corrette	475
9.4.4 Über den schwingenden Ton (Quantz)	475
9.5 Das Wesen des Tremulanten bei Bläsern (Quantz)	475
9.6 Vibrato als Verzierung auf der Violine	477
9.6.1 Tremolo bei Ban, Beyer, Fuhrmann, North	477
9.7 Tremolo bei Matteis, Mattheson, Geminiani, Tartini, Corrette, Mozart	479
9.7.1 Das Violinvibrato von Nicola Matteis	479
9.7.2 Tremolo bei Mattheson 1739	480
9.7.3 Tremolo bei Francesco Geminiani (1687-1762)	480
9.7.4 Giuseppe Tartini (1692-1770)	482
9.7.5 Vibrato bei Michel Corrette	484
9.7 Bogenvibrato	486
Quellennachweis und Literaturangaben / Sources and Bibliography	487
Biographie	495
Abbildungsverzeichnis	497
Index	509

Inhaltsverzeichnis Englisch, Table of Contents

Preface	5
Table of Contents	15
Introduction	23
Chapter I: "Melody as musical speech" (Mattheson)	27
1.1 "About sections and subsections in musical speech"	30
1.2 "On the difference between vocal and instrumental melodies"	33
1.2.1 What are now these differences?	34
1.2.2 Example of a Menuet with punctuation and structure	37
1.3 Comparison of musical execution with the delivery of an orator	38
1.3.1 What is expected from an orator?	39
1.4 About good execution in singing and playing	40
1.4.1 Attributes of good execution (Quantz)	40
1.4.2 Properties of musical execution	41
1.4.3 Concerning Clarity of Execution (J. G. Türk)	42
1.4.4 "General Requirements of an Execution" (J. G. Türk)	43
1.4.5 "By what can one recognize good execution?" (C.P.E. Bach)	44
1.4.6 More advice regarding good delivery (C. P. E. Bach)	44
1.4.6 "Correct speech is half the road to good singing." (J.A. Hiller)	44
1.5 Opposite of good execution (Quantz)	46
Chapter II: Musical punctuation and articulation	49
2.1 Musical punctuation and articulation	51
2.1.1 Türk describes how execution can be applied on the keyboard	51
2.1.2 "How two periods can be separated from each other in execution?"(J. G. Türk)	52
2.2 Musical punctuation with taking breath on the flute (Quantz, Bellinzani, Blavet)	56
2.2.1 Johann Joachim Quantz (1697-1773)	56
2.2.2 Paolo Benedetto Bellinzani (1690-1757)	61
2.2.3 Michel Blavet (1700-1768)	62
2.3 Articulation using the tongue on wind instruments	63
2.3.1 The meaning of syllables and their application	64
2.4 Articulation syllables by treatises of Freillon-Poncein, Hotteterre, Quantz, Prelleur, Tromlitz, Devienne, Gunn	67
Jean-Pierre Freillon-Poncein (1700)	68
Jacques-Martin Hotteterre (1707)	72
Peter Prelleur (1731)	76
Johann Joachim Quantz (1752)	79
Samuel Arnold (1787)	91

Johann Georg Tromlitz (1791)	94
Single tonguing	94
Francois Devienne (1759-1803)	107
„About tonguins in general“	108
John Gunn (1793)	110
Über Zungenstöße	111
2.5 Punctuation and Articulation in singing (J. A. Hiller)	113
2.5.2 Articulation by means of breath	119
2.5.3 Examples for practicing the Passagi	123
2.6 Punctuation and Articulation by strings	124
2.6.1 unctuation using bow strokes by G. Muffat	124
2.6.2 Articulation using bow strokes by G. Muffat."	125
2.5.3 Punctuation using Bow Pstrokes by L. Mozart	126
2.6.4 Articulation using bow strokes by G. Muffat	129
2.6.5 Articulation using bow strokes by Leopold Mozart	138
2.6.6 Examples for various bowing Patterns (L. Mozart)	143
Chapter III: Musical Aesthetics in the 18th Century	145
3.1 The French rationalism	147
3.1.1 German representatives ofthe French rationalism	147
3.1.2 Imitation of nature with affects.	148
3.1.3 Good performance	152
3.1.4 "About good performance in different places" (J. A. Hiller)	153
3.1.5 Outstanding characteristics	154
3.1.6 "On the expression ofthe prevailing character" (J. G. Türk)	155
3.1.7 Accents in declarnation and in singing (J. A. Hiller)	157
3.2 Performance of the musical affections	159
3.3 "Light and shade"	159
3.3.1 Accented "good" and passing "bad" notes	160
3.3.2 "Nobiles" and "Viles" (G. Muffat)	161
3.3.3 Light and Shadow, Piano und Forte	162
3.3.4 Forte and Piano in half notes (L. Mozart)	163
3.3.5 Forte and Piano of tied notes (L. Mozart)	164
3.3.6 Forte and Piano on Quarter notes (L. Mozart)	164
3.3.7 Strength and weakness using bow strokes (L. Mozart)	165
3.3.8 Strength and weakness using bow strokes (L. Mozart)	167
3.4 Siurring (binding) of tones	168
3.5 About the inequality of slurred notes	169
3.6 Shortening of notes (G. Muffat, L. Mozart, C.P.E. Bach, Türk)	171
3.7 Dot after a note Note (L. Mozart, C. P. E. Bach, Hiller)	173
3.8 Strokes and dots above or below the	178
3.9 Playing of notes, "appoggiato" byTürk, C.P.E. Bach, L. Mozart	181
a) Portamento di voce (J. A. Hiller)	182
b) Messa di voce (Hiller)	183

Chapter IV: The musical style in France in the 17th/18th century	185
4 Music at the French Court and in the bourgeois class	187
4.1 Ballet de cour	187
4.2 Jean-Baptiste Lully at the court of Louis	189
4.3 Jean-Philippe Rameau (1683-1764)	190
4.4 "Musique de Chambre" at the royal court	191
4.5 "Concert spirituel"	192
4.6 Instrumental music in France	192
4.6.1 Couperins "Concerts Royaux"	193
4.7 Violin music in France	194
4.8 Tone technique of Pere Engramelle	195
4.8.1 Articulation by Engramelle	199
4.8.2 Ornaments by Engramelle	200
4.8.3 Inégalité (Engramelle)	206
4.9 "Notes egales et inegales"	206
4.9.1 About the difference between French and Italian Tempi	206
4.10 "Equal and unequal notes in various meters according to different writers	209
4.10.1 Description of the french terms by Etienne Loulié	209
4.10.2 The six meters by Loulié	210
4.11 Two-time and its signatures	211
4.11.1 Loulié about 2-time	211
4.11.2 L'Affilard about 2-time	211
4.11.3 Montéclair about 2-time	214
4.11.4 Montéclair .Lecons "	215
4.11.5 Hotteterre about 2-time	217
4.11.6 Corrette about two- times	218
4.12 Four-time and its signatures	218
4.12.1 Loulié about four-time	218
4.12.2 Montéclair about meters, C, & 2/4	225
4.12.3 Hotteterre about the slow 4-time meter	222
4.12.4 Hotteterre about the meter with	225
4.12.5 Corrette about the 4-time meters C and C:	225
4.13 Three-time meters and their signatures	223
4.13.1 Examples in three-time in L'Affillard	223
4.13.2 Montéclair about 3/8-,3/2-,3-, 3/4-Takte	224
4.13.3 Hotteterre about the large or double tripie 3- time	225
4.13.4 Corrette about 3/2-time	225
4.13.5 Hotteterre about the simple triple time	225
4.13.6 Corrette about 3-time	227
4.13.7 Hotteterre about 3/8-Time called the small tripie time	227
4.13.8 Corrette about 3/8-time	228
4.13.9 Corrette about 9/8-time	228
4.14 Six-times and their symbols	228

Inhaltsverzeichnis Englisch, Table of Contents

4.14.1 Loulié, 6/4- time, 6/8- time, 6/16- time	228
4.14.2 Montéclair and Carrette about 6/4 Takt	229
4.14.3 Hotteterre about 6/4-time	229
4.14.4 Montéclair, 6/8 -time	230
4.14.5 Hotteterre about 6/8-time	230
4.14.6 Montéclair, about 6/8, 9/8-Takte	231
4.15 Nine-times and their symbols	231
4.15.1 Loulié about nine-timemeters und their symbols	231
4.15.2 Montéclair about 9/4- and 9/8 times:	232
4.15.3 Hotteterre about 9/8-time	232
4.15.4 Corrette about 9/8-Takt	233
4.16 Twelve-times and symbols	233
4.16.1 Loulié about twelve-times and symbols	235
4.15.2 Montéclair about 12/8-time	235
4.16.3 Hotteterre about 12/8 time	233
4.16.4 Corrette about 12/8-time	234
4.17 Designation for the character of movements	235
4.18 Examples for "Notes egales "and "Notes inegales"	236
4.18.1 Michel de Montéclair (1667-1763),	236
4.18.2 Michel de Montéclair (1667-1763) aus „Principe de musique“	237
4.18.3 Francois Couperin (1668-1733) aus "Les Goûts- Réunis ou Nouveaux concerts“	238
4.18.4 Francois Couperin (1668-1733) Aus "Les Nations“	239
4.18.5 Jacques Hotteterre (1674-1763), aus: 3 Suittes a deux Dessus sans Basse Continue	240
4.18.6 Hotteterre „Le Romain“, Premier livre de Pièces pour la Flûte traversière Paris 1715	241
4.18.7 Hotteterre „Le Romain“, Deuxième livre de Pièces pour la Flûte traversière Paris 1715	242
4.18.8 Michel De la Barre (1675-1745) Pièce pour la Flûte Traversière	242
4.18.9 Anne Danican Philidor (1681-1728) Pièces pour la Flûte Traversière, 1 er Livre	242
4.18.10 Pierre Danican Philidor (1681-1731), VI Suittes all Flûtes Traversières Seuls	243
4.18.11 Alexandre De Villeneuve (1677-1756),	243
4.18.12 Alexandre De Villeneuve (1677-1756),	244
4.18.13 Louis Antoine Dornel (1685-1765), Sonates en Trio, premier dessus	244
4.19 Musical taste of the Italians and the French in the view of J. J. Quantz.	245
4.19.1 "How a musician and a musical composition are to be judged"	245
4.19.2 Musical taste of the French	248
4.19.3 Comparison of Italian and French national music styles	249
4.20 German music	251
4.20.1 Instrumental music of the Germans in former times	252
4.21 Mixed taste	252
Chapter V: Useful Advice of the Ancient Masters for a "good delivery"	255
5.1 Introduction to the most important musical terms	257
5.1.1 Clef in the beginning of a note line	257
5.1.2 The French clef	258
5.1.3 About the tune and the clefs of a Viol-Braccio or Braz	258

5.2 About the pulse beat	261
5.2.1 Main categories	262
5.2.2 The standard of the pulse	264
5.2.3 Pulse in French dance music	266
5.3. Musical technical words (L. Mozart)	267
5.4 Pedagogical advice for the singer.	271
5.4.1 Useful advice for learn singing.	271
5.4.2 Performance practice for french singing	272
5.4.3 About practicing singing Hiller gives useful advice	273
5.5 Pedagogical advice for wind instrument players	274
5.5.1 "What a flutist and a beginner must observe" (Quantz)	274
5.5.2 Comments about playing Adagio and Allegro (Quantz)	276
5.5.3 About practicing the flute (Quantz)	276
5.5.4 How one can play violin sonata on the flute (Corrette)	277
5.6 Pedagogical advice for string players	278
5.6.1 "How the violinist must hold the violin and direct the bow"	278
5.6.2 How to play a scale	279
5.7 About good execution by ripieno players and solo playing	282
5.7.1 Good execution by ripieno players	282
5.7.2 About good execution as a solo player	283
5.8 About playing too fast and other bad habits	285
5.8.1 Playing too fast	285
5.8.2 "About Deportment":	285
5.8.3 Bad habits while playing the violin	287
Chapter VI: Essential Ornaments in France	289
6.1 Le Coulé	295
6.1.1 Coulé as a short appoggiatura before the beat	296
6.1.2 Terz coulé or Coulement"	297
6.2 Le Port de Voix	299
6.3 L'Accent	302
6.4 La Chute	304
6.5 Le Pincé	305
6.5.1 Pincé mit Port de Voix	306
6.6 Battement, Martellement	307
6.6.1 Battement	307
6.6.2 Martellement	307
6.7 Tremblement	308
6.7.1 The four types of Tremblements by Montéclair	310
6.7.2 Tremblement ou Cadence (M. Corrette)	313
6.7.3 Cadence (Mahaut, Couperin)	314
6.7.4 Tremblement and tremblement appuyé (Couperin)	314
6.7.5 Tremblement Double	315
6.8 Tour de chant (Hotteterre)	317

6.9 Le Flaté (Montéclair)	317
6.10 Le Balancement (Montéclair)	317
6.11 Tour de Gosier	318
6.12 Le Passage	318
6.13 Diminution, Coulade, Le Trait (Montéclair)	319
6.13.1 Coulade	319
6.13.2 Trait	320
6.14 Son File, Son Enfle et Diminue, Son Glisse (Montéclair)	320
6.14.1 Son Filé	320
6.14.2 Son Enflé et Diminué	320
6.14.3 Son Glissé (Montéclair)	320
6.15 Sanglot (Montéclair)	321
6.16 Ornamentation-tables of various composers	323
6.16.2 Henri d' Anglebert (1689)	323
6.16.3 Michel l'Affilard (1691-1717)	324
6.16.4 Michel Saint-Lambert (1610-19696)	324
6.16.5 Charles Dieupart (1663-1740)	326
6.16.6 Francois Couperin (1668-1733)	326
6.16.7 Jacques-Martin Hotteterre „le Romain“	327
6.16.8 Jean-Philippe Rameau (1683-1764)	327
Chapter VII Essential Ornaments in Germany	329
7.1 About the necessity of "essential embellishments"	332
7.2 Appoggiaturas from above or below	336
7.2.1. What are appoggiaturas?	336
7.2.2 The signs of the Appoggiaturas	337
7.2.3 The most important appoggiaturas	338
7.2.4 Rules for the performance of appoggiaturas	339
7.3 Short unvariable appoggiatura before and on the beat	340
7.3.1 Short unvariable appoggiatura before the beat	340
7.4 Long accented variable appoggiaturas	347
7.4.1 Variable, long accented appoggiatura before a half note.	349
7.4.2 Long accented, variable appoggiaturas for punctuated notes	350
7.4.3 Appoggiaturas in 6/8-time (Quantz)	351
7.5 Long appoggiaturas from below	352
7.6 Long variable appoggiaturas descending or ascending	353
7.6.1 Appoggiatura if a rest follows a note	354
7.7 Termination (Tartini, Hiller)	355
7.8 Performance practice of appoggiaturas	356
7.9 Triller	359
7.9.1 Trill without termination	360
7.9.2 Cadence Trill	364
7.9.3. Trill with simple termination (anticipation)	366

Inhaltsverzeichnis Englisch, Table of Contents

7.9.4 Tied trill	367
7.9.5 Trills with double termination	367
7.9.6 Descending trill	371
7.9.7 On good performance of trills in singing (Hiller)	373
7.10 Short trill (Pralltriller)	374
7.11 Concerning the Turn Double	377
7.11.1 Turn by singing	379
7.12 Simple and double mordent	382
7.12.1 Long appoggiatura with mordent	385
7.12.2 Mordent in singing	386
7.13 Battement	386
7.14 Compound appoggiatura	388
7.15 Slur	388
7.15.1 Dotted slide	391
7.15.2 Doubled and appended slide in singing (Hiller)	392
7.16 Snap	393
7.17 About the "Graceful Ornamentation" by Georg	394
7.17.1 Diminutionen (Muffat)	402
7.18 Ornament Tables of Essential Ornaments	402
7.18.1 Ornament tables	402
Chapter VIII: Extempore Variations on Simple Intervals	409
8.1 Remarks on the Examples (Quantz)	411
8.2 Remarks on the Examples (Quantz)	413
8.3 J. J. Quantz - Examples about "Extempore Variations on Simple Intervals"	414
8.4 Of the Manner of Playing the Adagio (Quantz)	421
8.4.1 Moderato for embellishment with the French style.	422
8.4.2 Adagio with the Italian style	422
8.4.3 Affects in an Adagio	424
8.4.4. Performance practice for playing an Adagio with "variations "	425
8.4.5 Quantz: Explanation of numerals and figures in an adagio	426
8.5 Adagio played in French style and with ex tempore variations	427
8.6 What a singer must observe when applying "improvised variations "(Hiller) According to Tosi.	429
8.7 Cadences by Muffat	431
8.8 Cadences by Giuseppe Tartini	432
8.8.1 Natural Figures	432
8.8.2 Natural Cadences	436
8.9 On Cadenzas (Hiller)	440
8.9.1 Rules for the Cadenzas	441

Inhaltsverzeichnis Englisch, Table of Contents

8.9.2 Harmonies of the Cadenza	442
8.9.3 Variation of the Scale, Examples	443
8.9.4 Several Cadences	443
8.10 Examples for arbitrary variations	445
Chapter IX: Vibrato in the 17th and 18th century	463
9.1 Natural Vibrato	465
9.2 Ornamental Vibrato	467
9.2.1 Balancement	467
9.2.2 Flaté	468
9.2.3 Balancement and Flaté for singers	468
9.2.4 Vibrato (Bebung) by singing	469
9.3 Finger vibrato for woodwind players	469
9.3.1 Hotteterre	470
9.3.2 Michel Corrette	472
9.4 Son enflé and messa di voce	474
9.4.1 Messa di voce and Flattement by Quantz	474
9.4.2 Michel Montéclair	474
9.4.3 Michel Corrette	475
9.4.4 About the trembling tone (Quantz)	475
9.5 Nature of the tremolo on wind instruments	475
9.6 Ornamental vibrato on the violin	477
9.6.1 Tremolo by Ban, Beyer, Fuhrmann, North	477
9.7 Tremolo by Matteis, Mattheson, Geminiani, Tartini, Corrette, Mozart	479
9.7.1. Violinvibrato by Nicola Matteis	479
9.7.2 Tremolo by Mattheson 1739	480
9.7.3 Tremolo by Francesco Geminiani (1687-1762)	480
9.7.4 Guiseppe Tartini (1692-1770)	482
9.7.5 Vibrato by Michel Corrette	484
9.7 Bow vibrato	486
Quellennachweis und Literaturangaben / Sources and Bibliography	487
Biography	495
Table of Figures	497
Index	509

Einleitung

Die Barockzeit, das 17./18. Jahrhundert, stellt eine Epoche der Blüte in vielen Bereichen der Kunst dar. Architektur, Bildende Kunst und die Musik entwickelten sich in regem Austausch zwischen Italien, Frankreich und Deutschland.

Die Meister der Kunst schufen nicht nur ihre Werke, sondern veröffentlichten auch ihre Ideen, Konzepte und Methoden in sogenannten *Traktaten (Lehrwerken)*.

Über eine Vorstellung, was Musik sein soll und wie Sänger und Instrumentalisten ihre Stimme oder ihr Instrument einsetzen sollten, wurde von Komponisten, Kapellmeistern, Lehrern und Virtuosen in sorgfältig verfassten Traktaten viel geschrieben.

Johann Mattheson, Komponist, Musiker und Musikschriftsteller veröffentlichte neben anderen musiktheoretischen Schriften im Jahre 1739 das umfangreiche dreiteilige Werk „*Der vollkommene Capellmeister*“ in drei Teilen.

Georg Muffat, der einzige Musiker und Komponist, der sowohl mit Lully als auch mit Corelli persönlich eng verbunden war und im französischen und italienischen Stil komponierte, teilte sein aufführungspraktisches Wissen in seinen Suitensammlungen „*Florilegium Primum, Augsburg 1695* und „*Florilegium Secundum, Passau 1698*“ genauestens mit.

Johann Joachim Quantz, *Carl Philipp Emanuel Bach*, *Daniel Gottlieb Türk*, *Leopold Mozart* und *Johann Adam Hiller* waren Komponisten, Musiker aber auch Lehrer, die das Bedürfnis hatten, andere Musiker über das Instrument und die Aufführungspraxis in der *Barockzeit* und der *Vorklassik* zu informieren.

So entstanden in dieser Zeit Traktate, die uns Aufschluss geben über die wichtigsten musikalischen Strömungen dieser Zeit, über Musikästhetik, Stil, Ornamentik und Technik. Sie sind geschrieben für Blas-, Streich-, Tasteninstrumente und Gesang.

Den Geist dieser Musik zu verstehen und die Interpretation danach zu richten, ist dank dieser Publikationen möglich.

Vor 30 Jahren waren die Quellen noch nicht für jeden Musiker verfügbar. Viele waren zufrieden mit einem Halbwissen und gaben dieses dann an Studierende weiter.

Heute wird jedoch ein gründliches Wissen („*historische Informiertheit*“) über die Aufführungspraxis vorausgesetzt. Durch die Konkurrenz anderer Ensembles neigen heute die Interpreten leider

Introduction

The Baroque epoch of the 17th/ 18th centuries saw a flowering in many art domains. Architecture, visual arts, and music evolved in a lively exchange between Italy, France and Germany.

The Master of Art not only created their works but also published their ideas, concepts and methods in so-called treatises.

Regarding the idea of what music should be and how singers and instrumentalists should use their voices or instruments, many carefully elaborated treatises were written by composers, music directors, teachers and virtuosos.

Johann Mattheson, the composer, musician and musicologist wrote in 1739, beside other music-theoretical writings, the comprehensive work “*Der vollkommene Capellmeister*“.

Georg Muffat, the only musician and composer who was personally closely connected with Lully and Corelli, and who composed in French and Italian style, published his performance-practical knowledge carefully in his suite collections „*Florilegium Primum, Augsburg 1695* and „*Florilegium Secundum, Passau 1698*“.

Johann Joachim Quantz, *Carl Philipp Emanuel Bach*, *Daniel Gottlieb Türk*, *Leopold Mozart* and *Johann Adam Hiller* were composers and musicians but also teachers, who felt the need to instruct other musicians about the instrumental and performance-practice of the Baroque and pre-classical times.

In this way, treatises were generated which elucidate the most important trends of that time in music aesthetics, style, embellishment and technique. They were written for wind- string- and keyboard-instruments and singing.

Thanks to these publications, it is possible to understand the spirit of this music and to adjust its interpretation.

30 years ago, the sources were not yet available for every musician. Many of them were content with some superficial knowledge and passed this on to their students.

Nowadays, a thorough knowledge of performance-practice is expected from musicians. However, due to competition with other ensembles, musicians tend to impress the audience by

oft dazu, sich durch übergroße Virtuosität voneinander abzusetzen und lassen dabei aber die „Sprache“ in der Musik völlig außer Acht. Dieses Verhalten trat jedoch schon vor 200 Jahren auf und wurde von J.J. Quantz, C.P.E. Bach, L. Mozart (Kap. V) diskutiert.

Im vorliegenden Buch sollen die Alten Meister selbst zu Worte kommen. Die Auswahl der Texte und die Notenbeispiele berücksichtigen die wichtigsten Aspekte der Klangrede.

Wie schon in meinem letzten Buch, *Musik und Sprache, Interpretation der Frühen Musik aus überlieferten Regeln*, das im Agenda Verlag 2012 erschienen ist, sehe ich es als wichtigstes Gebot in Barock und Vorklassik an, **die Musik sprechend zu spielen**. Dies erfordert, die Interpunktion der gesprochenen Sprache auf die Musik anzuwenden und als den Sänger mit all seinen Möglichkeiten nachzuahmen.

Mattheson hat in seinem Werk „**Der vollkommene Capellmeister**“ in dem Kapitel „Musik als Klangrede“ ausführlich darauf hingewiesen. Er bezieht sich hauptsächlich auf die Komposition von Vokal- und Instrumentalmusik. Er bringt interessante Beispiele zu Versmaßen, sog. „Klangfüsse“ und „die Rhythmen in der Tonkunst“, nachzulesen in meinem ersten Buch Kap. 8.2.

Auch für die anderen Komponisten ist die **Interpunktion** ein wichtiges Thema. **Türk** beschreibt sie am ausführlichsten und gibt dazu gleich Anleitungen für die Ausführung auf dem Tasteninstrument mittels Artikulation.

Vergleicht man die Aussagen der Alten Meister sowohl für Gesang, für Blas-, Streich-, und Tasteninstrumente, so stellt man fest, dass sie in vielen Fällen übereinstimmen. Dies halte ich für eine wichtige Erkenntnis, die ich gerne weiter analysieren würde.

Wie entstanden nun die Themen zu den Inhalten des Buches?

Wie schon oben erwähnt, war für mich „die Sprache“ immer der Ausgangspunkt, um eine Interpretation zu erarbeiten.

So beschreibt das erste Kapitel **die Klangrede**, welche durch den Vergleich der Musik mit der gesprochenen Rede abgeleitet wurde.

Im 18. Jh. spielte die **Affektenlehre** eine große Rolle. Auch die Affekte in der Klangrede waren in dieser Zeit wichtige Themen in allen Traktaten. Im Kapitel „**Affekte in der Klangrede und ihre Ausführung**“ werden die verschiedenen musikalischen Affekte und ihre Ausführung sehr genau von allen Meistern beschrieben. Hierzu gehört auch die **Artikulation**.

excessive virtuosity while entirely disregarding the “language” in music.

200 years ago, this behavior was already observed and was discussed by J.J. Quantz, C.P.E. Bach, L. Mozart (chapt. V).

In the present book the old masters will speak for themselves. The selections of text and music examples consider the most important aspects of musical speech.

As already mentioned in my preceding book, *Musik und Sprache, Interpretation of Early Music According to Traditional Rules*, published by Agenda company, I consider as the most important rule, especially for works of the Baroque and pre-classical time, that the music **should be played spoken**. This requires the application of the punctuation of spoken language to music and the closest possible imitation of the singer.

Mattheson has pointed out this rule explicitly in his work “**der vollkommene Capellmeister**” in the chapter “Music as musical speech.” He refers mainly to the composition of songs and instrumental music and mentions interesting examples of “lingual rhythms in sound art”. (See my first book, chapt. 8.2.)

Punctuation was also an important subject for other composers. **Türk** describes it in greatest detail and provides at the same time instructions for articulation on keyboard instruments.

If one compares all the statements of the old masters: for singing, for wind, string, and keyboard instruments, one finds that they agree in many cases. For me, this is an important realization, which I would like to analyze further.

What were the original subjects leading to the content of this book?

As already mentioned, language was always the starting point for me to develop an interpretation.

Accordingly, the first chapter describes **musical speech**, which is derived by comparing music with spoken speech.

In the 18th century, **the affect theory** played a big role. The affects in musical speech were also important subjects in all treatises.

In the chapter, “**Affects in musical speech and their execution**” the different musical affects and their execution are described in detail. This also includes **articulation**.

In Deutschland und Frankreich wurden im 18. Jahrhundert zahlreiche Bläuserschulen veröffentlicht. Da sie „**Artikulationssilben**“ benutzten, geben sie einen guten Einblick in die Aufführungspraxis dieser Zeit. Dies soll hier an zahlreichen historischen Beispielen gezeigt werden

Ebenso beschreibt J. A. Hiller in seiner Gesangsschule die Möglichkeiten der Interpunktion und Artikulation **mit Hilfe des Atems**.

L. Mozart und G. Muffat geben detailliert Anweisungen zur Artikulation mittels **der Bogenstriche** und C.P.E. Bach und G. Türk für das **Verkürzen der Noten mittels Aufheben der Finger**.

Im Kapitel über das allzeit vieldiskutierte Thema **Vibrato** möchte ich die Quellen sprechen lassen, die den Gesang und auch die Streichinstrumente ausführlicher behandeln.

In dem Kapitel „**Nützliche Ratschläge zum guten Vortrag**“ sollen die Musiker und Komponisten noch einmal zu Wort kommen, die in Lehrwerken ihr Wissen an die jüngere Generation weitergegeben haben. Die Auswahl der Themen reicht vom Praxiswissen für Anfänger bis zum Ratschlag für einen Solisten, der eine schwierige Passage auf der Violine bewältigen will. Aus den zahlreichen Erläuterungen, Ratschlägen und Kritiken der alten Meister erfährt der Leser viel über ihre Denkweise.

Interessant ist es auch, wie Zeitgenossen über andere Zeitgenossen urteilen wie z.B. Quantz über den „**Musikalischen Geschmack**“ bei Italienern und Franzosen.

Im Kapitel **Frankreich im 17./18. Jahrhundert** wird ein Überblick über die Entwicklung des französischen Stils, die Aufführungspraxis und das *Ungleiche Spiel* in Frankreich gegeben („les Notes égal et inégal“). Dies geschieht in einer Gegenüberstellung vieler französischer Traktate.

Die drei Kapitel über „**Ornamentik im 17./18. Jahrhundert**“ sind eng verknüpft mit dem guten Vortrag. Hier findet man Beschreibungen „*der Wesentlichen Manieren in Frankreich und Italien*“ und „*die Willkürlichen Veränderungen über die simplen Intervalle*“.

In Frankreich haben viele Komponisten wie *Loulié, Montéclair, Couperin, Dieupart, Hotteterre, Rameau, Corrette, de la Barre, Mahaut* – um hier die wichtigsten zu nennen – ihre eigenen Kürzel und Zeichen entwickelt, die sie in ihren Kompositionen angaben und in Tabellen erläuterten.

In Italien und Deutschland kannte man diese Wesentlichen Manieren auch, doch die Komponisten

In Germany and France in the 18th century, various textbooks for wind players were published. They give good insight into the performance practice of the time, since they used articulation syllables. This is demonstrated here with many contemporary examples.

J.A. Hiller also describes in his textbook for singers how to realize punctuation and articulation **by the aid of breath**.

L. Mozart und G. Muffat give detailed instructions for articulating by means of the **bowstrokes**, C.P.E. Bach, and G. Türk for **shortening notes by lifting the fingers**.

In the chapter on the frequently discussed subject of **vibrato**, I let those sources speak, which treat singing and the playing of string instruments in more detail.

In the chapter “**Useful advice for a good execution**”, those musicians and composers will have their say, who have handed down their knowledge in treatises to the younger generation. The selection of subjects ranges from practical knowledge for beginners up to advice for a soloist, who wants to master a difficult passage on the violin. From the various explanations, advice and criticisms of the old masters, the reader learns a lot about their way of thinking.

It is also interesting, how contemporaries judge each other, as for example Quantz about the “**musical taste**” of the Italians and the French.

In the chapter **France in the 17th /18th century**, an overview of the development of the French style, its performance practice and unequal notes (“les Notes égales et inégales“) is presented by comparing numerous French treatises.

The three chapters about **Ornamentation in the 17th and 18th centuries** are closely connected with good execution. Here one finds descriptions of the “*Essential ornaments in Italy and France*” and “*extempore variations on simple intervals*”.

In France many composers such as *Loulié, Montéclair, Couperin, Dieupart, Hotteterre, Rameau, Corrette, Mahaut* – to name the most important ones – developed their own abbreviations and signs, which they used in their compositions and explained in tables.

In Italy and Germany, musicians were familiar with the **Essential Ornaments**; however,

überließen die Ausführungen meist dem Wissen und Geschmack der Interpreten und bezeichneten ihre Werke oft nur sehr spärlich. Das wiederum veranlasste viele Komponisten und Herausgeber von Traktaten, diese verschiedenen Manieren und auch viele Regeln ausführlich zu erklären, um so einer Verunstaltung ihrer eigenen Kompositionen entgegen zu wirken.

Die Auswahl der in diesem Buch zitierten Texte und Musikbeispiele ist allein von mir in über 30 Jahre währender Unterrichtstätigkeit an Hochschulen, bei Weiterbildungskursen und als Leiterin der Dresdner Akademie zusammengestellt und erprobt worden. Natürlich hat die Auswahl hierdurch einen gewissen subjektiven Charakter. Durch häufige Diskussionen mit Kollegen, insbesondere mit Simon Standage u.a., versuchte ich jedoch, Einseitigkeiten in der Auffassung zu vermeiden oder zu mildern. Durch das sorgfältige Zitieren dieser wichtigsten Auszüge aus den Quellen ist es jedoch jedem Musiker möglich, sich auf seinem Gebiet noch näher zu informieren.

Dieses Buch kann auch *als Übungsbuch* benutzt werden, da der Umfang vieler Notenbeispiele entsprechend groß gewählt wurde. Damit können Artikulationen, Verzierungen, Tempoarten einzeln oder in zahlreichen Musikbeispielen ausprobiert und eingeübt werden.

Die Aussagen aller Meister, sei es für Gesang, Blasinstrumente, Violine oder Klavier beschrieben, sind auf alle Instrumente und den Gesang übertragbar

Ich hoffe, dass dieses Buch mit seinen vielfältigen Aspekten der Klangrede dem ausübenden Musiker sowohl ein *Wegweiser* zur Fülle der zitierten Literatur sein kann als auch ein *Leitfaden* für lebendige *historisch informierte Aufführungspraxis*.

Viele Hervorhebungen durch Schriftfettung stammen von den alten Meistern, aber auch von der Herausgeberin und werden nicht eigens als solche gekennzeichnet.

Die barocke Schreibweise und Sprache wurde gelegentlich modernisiert, um das Verständnis zu erleichtern.

Ulrike Engelke, März 2018

composers mostly left their execution to the knowledge and taste of the artists, and often marked their works sparsely, with the result that composers and editors of treatises explained the different ornaments and many rules in detail to avoid the disfigurement of their own compositions.

I have arranged and tried out the selection of quoted texts in this book over a time-span of 30 years, being active as a teacher at advanced music schools, as lecturer of further education courses and as musical director of the *Dresdner Akademie für Alte Musik e.V.* On account of this origin, the selection has a certain subjective character. By frequent discussions with colleagues especially with Simon Standage and others, I tried to avoid or mitigate one-sided views.

Due to careful citation of the most important excerpts of the sources, any musician can acquire more information in his own field.

This book can also be used as an *exercise book*, since the size of the music examples is large enough. This allows the reader to sing or play and study articulations, ornaments, and tempi separately or in numerous music examples.

The statements of all masters, whether for voice, wind instruments, violin or keyboard instruments, can be applied to all instruments and voice.

I hope that the important statements about vocal and instrumental performance-practice with their numerous subjects on musical speech can be a *signpost* for the active musician to the wealth of quoted literature and a *guide* to lively *historically informed performance-practice*.

The author has without comment applied many text highlights in boldface.

Baroque script and expressions have been modernised.

Ulrike Engelke, March 2018

I

Melodie als Klangrede Melody as Musical Speech

I. Kapitel: „Melodie als Klangrede“

1.1	Von den Ein-und Abschnitten der Klangrede	1.1	“About sections and subsections in musical speech“
1.2	Vom Unterschied zwischen Sing- und Spiel-Melodien	1.2	“On the difference between vocal and instrumental melodies”
1.3	Vergleich des musikalischen Vortrages mit dem eines Redners (Quantz)	1.3	Comparison of musical execution with the delivery of an orator
1.4	Vom guten Vortrag im Singen und Spielen (Quantz, C.P.E. Bach, Türk, Hiller)	1.4	About good execution in singing and playing
1.5	Gegenteil des guten Vortrages	1.5	Opposite of good execution (Quantz)

I. Kapitel: „Melodie als Klangrede“ (Mattheson)

„Die Melodie als Klangrede“ (Mattheson) zu verstehen, ist wohl die wichtigste Erkenntnis für unser heutiges Verständnis Alter Musik. Denn: „der heutige Musiker spielt genau das, was in den Noten steht, ohne zu wissen, dass das mathematisch genaue Notieren erst im 19. Jahrhundert üblich war“, schreibt Nikolaus Harnoncourt in seinem 1982 erschienenen Buch „Musik als Klangrede“. 1

Am wichtigsten für einen lebendigen musikalischen Vortrag ist „die Interpunktion“ in einer Melodie.

J. Mattheson (1681-1764) gibt in seinem Vollkommenen Kapellmeister von 1739 2 im IX. Hauptstück, Teil 2 an, wie durch **Kommata, Semicolon und dem Punkt** kleine Motive in der Sing- und Spielmelodie voneinander durch Verkürzung der Silben – „Klangfüße“ abgesetzt werden, und sich ein richtiges Gespräch (Frage - Antwort) bis zum **Semicolon** entwickeln kann, das dann zunächst mit dem **Punkt** endet.

Johann Mattheson (1681-1764)

Johann Mattheson war ein deutscher Komponist, Musiker, Musikschriftsteller und Mäzen. Er war ein Universalgenie seiner Zeit, sprach mehrere Sprachen und hatte eine umfassende Ausbildung auf musikalischem Gebiet (Gesang, Violine, Orgel und Cembalo). Später kamen noch Gambe, Blockflöte, Oboe und Laute hinzu. Mattheson war ein Freund Händels. 1704 erhielt M. den Posten als Hofmeister, bald auch Sekretär und Korres-

pondent des englischen Gesandten, den er bis ins hohe Alter ausübte und der ihm ein Auskommen und einen gehobenen sozialen Status sicherte. Von 1718 – 1728 war er Musikdirektor am Hamburger Dom. Danach gab er viele musiktheoretischen Schriften heraus, unter anderem auch 1739 „der vollkommene Capellmeister.“ Für den Bau einer neuen Orgel an der Hauptkirche St.-Michaelis stiftete er 44.000 Mark und wurde dort 1764 auch beigesetzt.

Johann Mattheson



Johann Mattheson was a German composer, musician, writer on music and patron and was a universal genius of his times. He spoke several languages and had a comprehensive education in the musical field (singing, violin, organ and harpsichord). Later on, he added the viola da gamba, recorder, oboe and lute. Mattheson was a friend of G. F. Händel. In 1704 M. received a position at court, soon also that of a secretary and correspondent of the English ambassador, which he occupied until old age.

It granted him an income and an elevated social status. From 1718 – 1728 he was the music director at Hamburg's cathedral. Afterwards he issued numerous music-theoretical writings, among others in 1739 „der vollkommene Capellmeister“. He donated 44.000 Mark for building a new organ for St.-Michaelis, the church where he also was buried in 1764

Chapter I: “Melody as musical speech” (Mattheson)

To understand “melody as musical speech” following Mattheson is probably the most important idea for our present understanding of ancient music. This is true because: „the musician of today plays exactly what he reads in the music without knowing that mathematically exact notation became common in the 19th century only“, as Harnoncourt writes in his book “Musik als Klangrede”, published 1982.

Most important for a vivid musical performance is „the punctuation in a melody“.

Mattheson notices in his Vollkommenen Kapellmeister of 1739 in chapter IX, how one can separate small motives of a vocal or instrumental melody by shortening syllables into „Klangfüße“ using **commas, semicolon** and the **period**.

An exchange (Question-Answer) can lead up to a semicolon; a further dialogue may then close with a period.

1 Nikolaus Harnoncourt, “Musik als Klangrede“, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1982, S. 17.

2. Johann Mattheson, Der vollkommene Capellmeister 1739, Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Margarete Reimann, Bärenreiter Kassel, 1954, Teil II, 9. Kap., S. 181.

1.1 „Von den Ein- und Abschnitten der Klangrede“

Die Interpretation sollte „**sprechend**“ sein, d.h. man bemühe sich, alle Möglichkeiten der Sprache auf die Musik zu übertragen, wie Interpunktion, Artikulation, Dynamik usw. Mattheson schreibt darüber in dem Kapitel. 3

1.1 „Von den Ein- und Abschnitten der Klangrede“

§ 2

„Vor etlichen Jahren hat ein großer deutscher Dichter, als etwas Sonderbares, entdecken wollen, dass es mit der Musik in diesem Stücke fast eben die Bewandnis habe, als mit der Redekunst“.⁵

Mattheson kritisiert seine Kollegen, die darin so saumselig gewesen seien und mahnt an: [Man müsse nun]

§ 3

[...] „**die liebe Grammatik** sowohl als auch die **schätzbare Rhetorik** und **werte Poesie** zur Hand nehmen. Denn ohne von diesen schönen Wissenschaften vor allen die gehörige Kundschaft zu haben, greift man das Werk doch, ungeachtet des übrigen Bestrebens, nur mit ungewaschenen Händen und fast vergeblich an.“

Über Paragraphen oder Zusammensatz in der Poesie:

In der Poesie gibt es ein Hauptstück oder Kapitel. Jedes Kapitel hat mehrere Paragraphen, die wieder verschiedene Absätze (nach Mattheson Wort-Sätze oder Periodi) beinhalten.

Ein jeder solcher Satz aber wiederum ist in kleinere Einschnitte bis an den Abschnitt eines Punktes eingeteilt.

J. Mattheson (1681/1764):

§ 5

„Das ist aufs kürzeste der stufenmäßige Entwurf (oder Climax) alles dessen, was ordentlich geredet, geschrieben, gesungen oder gespielt werden mag.“

Interpretation should be “**speaking**“, i.e. one should try to transfer all possibilities of language to music, as e.g. punctuation, articulation, dynamics etc. Mattheson writes about “speaking“ in chapter: 4

1.1 “About sections and subsections in musical speech”

§ 2

“Some years ago a great German poet thought he had made the unique discovery that music is almost exactly the same in this regard as rhetoric.“⁶

Mattheson criticizes his colleagues as having been sluggish and gives them the following reminder:

§ 3

[...] “We must go to the trouble to take up **beloved grammar** in a certain way as well as esteemed **rhetoric** and **worthy poetry**: for without having the pertinent information on these fine disciplines in particular, one undertakes the work unaware of other endeavors, quite unprepared and virtually in vain.”

About paragraphs or chapters in poetry:

In poetry there are main sections or chapters. Each chapter has several paragraphs, which again consist of several periods (according to Mattheson word periods or periodi).

But every such phrase is divided in smaller part s up to the closing by a period.

§ 5

“That very briefly is the stepwise outline of all that which can really be spoken, written, sung, or played.“

3 Mattheson 1738, Teil II, 9. Kap., S. 180.

4 Joh. Mattheson's, „Der vollkommene Capellmeister,“ translated by Ernest C. Harris, UMI Research Press (1981), part II, chapt.9, P. 380.

5 Mattheson 1738, Teil II, 9. Kap., § 2, 3, S. 181.

6 Mattheson 1738a, part II, chapt. 9, § 2, 3, P. 380.

§ 6

In der Melodie, als einer Klang-Rede, brauchen wir [...] nur einen Paragraphen, einen ganzen **Zusammen- und Absatz**, welcher gemeinlich die Schranken einer **Arie** einnimmt und wie gesagt **aus verschiedenen kleinen Sätzen oder kurzen Vorträgen**, wenigstens aus zweien bestehen **und aneinandergefügt sein muss**.

§ 9

Ein **Periodus** [oder Absatz] **aber** [...] **ist ein kurzgefasster Spruch, der eine völlige Meinung oder einen ganzen Wort-Verstand in sich begreift**.“

[Wenn ein Spruch dies nicht enthält, ist es] „kein Periodus, kein **Satz**; und was mehr leistet, ist ein Paragraphus, **Ab- oder Zusammensatz**, der aus verschiedenen Periodi bestehen kann, und von Rechtswegen soll.“⁷

Mattheson zitiert drei berühmte Spanier und Niederländer aus dem 7. Jahrhundert: Quintilian und Isidor von Sevilla (604).

17

Quintilian will den **Periodum oder Satz** so eingerichtet haben, *ut sensum concludat, ut sit aperta & intelligi queat; non immodica, ut memoria contineri queat*. Auf Deutsch: dass er den rhetorischen Wort-Verstand vollende; deutlich und vernehmlich; nicht unmäßig lang sei, auf dass man ihn im Gedächtnis halten könne. **Putean** setzt hinzu: *ut decore pronuciari queat*, d.i. der Satz soll so eingerichtet sein, dass man ihn mit guter Anständigkeit aussprechen könne.

§ 18

Isidor von Sevilla (604) will (und ich glaube **Putean** hat es auch so gemeint) kein Periodus soll länger sein, als dass er in einem Atem ausgesprochen werde, eher kürzer.“

Mattheson meint dazu:

„Das lasse sich ein melodischer Setzer und musikalischer Poet gesagt sein; es werden es ihm sowohl Sänger als auch die Zuhörer danken. Die Sänger werden es tun wegen der Erleichterung ihres Geschäfts, die Zuhörer und Leser aber wegen ihrer Deutlichkeit.“

§ 6

In melody, as in musical speech, we usually employ [...] only one paragraph at a time, a whole **structure and section**, which commonly forms the bounds of an **aria**, and, as stated, must **consist of and join together at least two different smaller sentences or short statements**

§ 9

A **period** [...] however, which we describe as a **word-phrase in classifying it, is a brief statement which includes a complete idea or an entire verbal concept**.”

[Whatever does not do this but contains less is] “not a period, no **sentence**; and that which does more is a paragraph, section, or structure, which can consist of several periods, and by all rights should.”⁸

Mattheson quotes three famous Spanish and Dutch authors of the 7th century: Quintilian und Isidor von Sevilla (604).

§ 17

“**Quintilian** would have the **period or sentence** structured thus *ut sensum concludat, ut sit aperta & intelligi queat; non immodica, ut memoria contineri queat*. Which means it should conclude the rhetorical meaning, be clear and intelligible and not immoderately long, so that it can be remembered. **Putean** adds: *ut decore pronuciari queat* the sentence should be arranged in such a way as can be pronounced with decency.

§ 18

Isidor von Sevilla (604) desires (and I believe **Putean** also wanted it thus), that no period should be longer than one which could be spoken in one breath.”

Mattheson comments:

“Composers of melodies and musical poets should always be aware of this: singers and listeners will be grateful. For the singers, it will make their work easier, for listeners and readers there will be an increase in clarity.”⁹

⁷ Mattheson 1738, Teil II, 9. Kap., § 5-9, S. 181, 182.

⁸ Mattheson 1738a, part II, chapt. 9, § 5-9, P. 381, 382.

⁹ Mattheson 1738a, part II, chapt. 9, § 17, 18, P. 382. ⁹ Mattheson 1738, Teil II, 9. Kap., § 5-9, S. 181, 182.

⁹ Mattheson 1738a, part II, chapt. 9, § 5-9, P. 381, 382.

⁹ Mattheson 1738a, part II, chapt. 9, § 17, 18, P. 382

1.1 „Von den Ein-und Abschnitten der Klangrede“

Über das Komma schreibt Mattheson

§ 21

„Das **Comma** [oder Gelencke] (,) wird von **Isidor** genannt *particula sententiae* ein Theilchen des Satzes, [...]

Dagegen heißt er das **Colon** (;) *membrum*, ein Glied.

§ 22

Lipsius drückt [es] so aus: *Comma sustinet das Comma* macht einen kleinen Einhalt, *Colon suspendir, das Colon* schiebet länger auf, *Periodus deponit*, der Satz bringt zur Ruhe. Kurz, **das Comma** ist ein Stücklein des Satzes, dadurch die Rede einen kleinen Einschnitt bekommt, obgleich noch in den Worten kein rhetorischer, sondern nur ein grammatischer und unvollkommener Verstand ist: denn es erfordert sehr oft ein einzelnes Wort sein eignes Komma.“

Mattheson gibt hierfür ein Beispiel mit vielen *Kommata* an:

§ 28

„Man wird z. B. in folgendem Exempel [Beispiel] fünf vollkommenen Gelencke [Kommata] antreffen, bei deren keinem die geringste Pause vorhanden ist, und doch Gelegenheit genug zum Atemholen gegeben, auch bei Endigung des Satzes ein förmlicher Schluss in einem verwandten Klang gemacht wird.“¹⁰

About the Comma by Mattheson

§ 21

“**Isidor** calls **the Comma** (,) *a particula sententiae*, a particle of the sentence:

the **Colon** (;) *membrum*, a member.

§ 22

Lipsius formulates[it] in this way: [...] “**the Comma** makes a little pause; *Colon suspendir*, **the Colon** delays longer, *Colon suspendir*, the **Comma** is a little part of the sentence through which the discourse obtains a little caesura; though there is not a rhetorical but only a grammatical and imperfect meaning: for very often a single word requires its own comma.

For this Mattheson presents an example with numerous commata:

§ 28

“One will for example encounter five perfect articulations in the following. There is not the slightest pause in any of them, and yet there is opportunity enough given for breathing, also a full cadence is made in a related key at the end of the sentence.”¹¹

Sedato.

bis.

Getroft, mein Hertz, nun kanst du Gnad umfaß fen, dein Jesus

will die Sünder nicht verlaß fen, und solt es auch am Kreuze seyn, und

solt es auch am Kreuze seyn. &c.

Abb. 1: Mattheson, Einschnitte und Verkürzung der Noten durch Kommata

¹⁰ Mattheson 1738, Teil II, 9. Kap., § 21, 22, 28, S.183.

¹¹ Mattheson 1738a, part II, chapt. 9, § 21, 22, 28, P 385.

1.2 „Vom Unterschied zwischen Sing- und Spiel-Melodien“

Bei seinem Beispiel werden die Noten vor und nach dem Komma verkürzt.

Z.B.: **Herz-** ist eine **kurze Silbe** (nicht He-erz); man singt sie **als Achtel und atmet ein Achtel**.

Im Wort **um-fas-sen** sind die Silben kurz–betont–kurz, in **Je-sus** wird die erste Silbe betont, die zweite Silbe ist unbetont und kurz.

Im Wort **verlas-sen** wird die dritte Silbe **sen** als Achtel gesungen, der Auftakt **und** ist wieder kurz

In the next example, the musical notes before and after the comma are shortened:

Herz (not He-erz) is a short syllable; one sings it as a quaver and **breathes for a quaver**.

In the word **um-fas-sen** the syllables are short-long-short, in **Je-sus** the first syllable is stressed, the second one is unstressed.

In the word **verlas-sen** the third syllable **sen** is sung as a quaver note, the upbeat **and** again is short

Mattheson:

§ 29

„Darauf soll nun ein anderes [Beispiel] folgen, mit drei Einschnitten, die durch Pausen ausgedrückt sind: damit einer die Wahl habe.“¹²

§ 29

“Then another [example] shall follow, with three caesuras which are expressed through pauses: so that one would have the choice.”¹³

Grave,

Schaue, mein Jesus ist Rosen zu gleichen, welche den
Purpur mit Dornen umhüllen. Schaue mein Jesus ist Rosen zu
gleichen, welche den Purpur mit Dornen umhüllen.

Abb. 2: Mattheson, Einschnitte durch Pausen

Hier hat Mattheson schon alle kurzen Silben als Achtel mit Achtelpausen ausgeschrieben.

Here Mattheson has written out all short syllables as quaver notes and quaver pauses.

1.2 „Vom Unterschied zwischen Sing- und Spiel-Melodien“¹⁴

§ 1

„Alles Musizieren geschieht entweder singend oder spielend, und zwar das letztere auf gewissen dazu geschickten Werkzeugen, welche, Vorzugsweise, **Instrumente** heißen. Wie denn auch die Menschen-Stimm ihre eigenen natürlichen Werkzeuge hat; welche aber von den **künstlichen** unterschieden sind: diese sind **gemacht**, jene angeboren.

1.2 “On the difference between vocal and instrumental melodies”¹⁵

§ 1

“All music making is done either vocally or instrumentally, and indeed the latter is done on certain tools suited for it, which, preferably, are called **instruments**. Just as the human voice likewise has its own natural tools; though these are distinct from the **artificial** ones: the latter are made, the former inborn.

¹² Mattheson 1738, Teil II, 9. Kap., § 29, S. 185.

¹³ Mattheson 1738a, part II, chapt. 9, § 29, P. 387.

¹⁴ Mattheson 1738, Teil II, 12. Kap., 12, S. 203

¹⁵ Mattheson 1738a, part II, chapt. 12, P. 418.

1.2 „Vom Unterschied zwischen Sing- und Spiel-Melodien“

Hieraus folget, dass hauptsächlich zwei verschiedene Klassen der Melodien sein müssen, die man Vocal und Instrumental nennet.

Denn mit Sachen, die durch Kunst gemacht sind, muss man anders umgehen, als mit natürlichen und angeborenen. 16

1.2.1 Worin bestehen nun diese Unterschiede zwischen der Sing- und Spielmelodie?

§ 4

„Der erste Unterschied [...] zwischen einer Vokal- und Instrumentalmelodie besteht demnach darin, dass jene, so zu reden, die Mutter, diese aber die Tochter ist. Ein solcher Vergleich weist nicht nur den Grad des Unterschiedes, sondern auch die Art der Verwandtschaft an.

Denn wie eine Mutter notwendig älter sein muss, als ihre Tochter; so ist auch die Vokal - Melodie [ohne] Zweifel eher in dieser Unter-Welt gewesen, als die Instrumentalmusik. Jene hat [demnach] nicht nur den Rang und Vorzug, sondern befiehlt auch der Tochter, sich nach ihren mütterlichen Vorschriften best möglichst zu richten, alles fein singbar und fließend zu machen, damit man hören möge, wessen Kind sie sei.

§ 5

Aus dieser Anmerkung können wir leicht abnehmen, welche unter den Instrumentalmelodien echte Töchter, und welche hergegen gleichsam außer der Ehe gezeugt sind, nachdem sie nämlich der Mutter nacharten, oder aber aus der Art schlagen.

§ 6

Aus solchem Grundsatz fließet von selbst der zweite Unterschied zwischen den Sing – und Spielmelodien, nämlich der, dass jene vorgehet und diese nachfolget.

§ 12

Gleichwie nun ein junges Frauenzimmer natürlicher Weise mehr Feuer heget, und auch zuweilen blicken lässt, als eine ernsthafte Mutter, so sieht man jenem auch mehr Freiheit nach, als dieser.

Und daraus fließt der 3. Unterschied unserer Melodien, dass nämlich die Instrumental-Melodie durchgehend mehr Feuer und Freiheit habe, als die Vokal

From this it follows that there must principally be two different classes of melodies, which one calls vocal and instrumental.

For one must deal with things differently which are made through art than with the natural and in-born. “17

1.2.1 What are now these differences?

§ 4

“The first difference [...] between a vocal and instrumental melody, consists in the fact, that the former is, so to speak, the mother, but the latter is her daughter. Such a comparison shows not only the degree of difference, but also the type of relationship.

For as the mother must necessarily be older than her natural daughter; so also vocal melody undoubtedly existed earlier in this netherworld than did instrumental music. Hence the former not only has rank and privilege, but also directs the daughter to adjust herself after her motherly precepts as best possible, to make everything beautifully singable and flowing, so that one might hear whose child she is.

§ 5

“From this observation we can easily perceive which ones among the instrumental melodies are true daughters and which on the other hand are produced as though outside of wedlock, that is according to how they take after the mother, or again differ.

§ 6

“The second difference between singing and playing flows automatically from such a principle, namely the former precedes, and the latter follows. [...]

§ 12

Now similarly a young maiden naturally possesses and also sometimes shows more fire than a serious mother; so that one is also more lenient with the former than with the latter

The 3. difference in our melodies flows from this, namely that instrumental melody would always have more fire and freedom than vocal

16 Mattheson 1738, Teil II, 12. Kap., 12, § 1, S. 203

17 Mattheson 1738a, part II, chapt.12 § 1, P. 418.

1.2 „Vom Unterschied zwischen Sing- und Spiel-Melodien“

§ 13

Unter andern zeigt sich denn ferner der **4. Unterschied** auch darin, dass die **Sing-Melodie keine solchen Sprünge wie die Spielende zulässt.**

§ 15

[...] **so treffen wir gleich diesen 5. Unterschied an: „dass bei der Vokal-Melodie die Beschaffenheit des Atems beobachtet werden muss;** was bei den Instrumentalsachen lange nicht so viel zu sagen hat.

§ 18

[Der **6. Unterschied**]: **dass einige Wind Instrumente ebenfalls ihre eigene Ersparung des Atems erfordern,** und dass die Spielmelodien auch hierin merklich von den singenden abgehen

§ 20

[...] **dass die Vokal-Melodie kein so reißendes, punktiertes Wesen zulasse, wie die Instrumente. Und das wäre der 7. Unterschied**

§ 22

„Betrachtet man hiernächst den [Umfang] der Menschenstimme, die sich selten weit über eine Oktave in gleicher Stärke erstreckt, so folget **der 8. Unterschied richtig: dass die Grenzen bei Instrumenten nicht so eng sind, wie bei Sängern**

§ 24

Ferner geben die verschiedenen Tonarten der Sache ein verändertes Ansehen, indem **die sonst sehr eingeschränkte Vokal-Melodie keine Schwierigkeiten bei irgendeiner Tonart, die Instrumental-Melodie aber deren gemeinlich sehr viele und große findet.**

§ 25

[...] Demnach muss auch in Erwählung der Tonarten, nach Maßgebung der Natur eines jeden Instruments, dieser **9. Unterschied** gemacht werden, welchen man bei der Vokalmelodie zu beobachten nicht nötig hat.

§ 26

[Der **10. Unterschied**]: **dass die Instrumente mehr Kunstwerke [Ornamente] zulassen, denn die Sing-Stimmen.**

§ 28

[Der **11. Unterschied**]: **dass, wenn beide zusammenarbeiten, die Instrumente nicht hervorragen müssen.**

§ 13

Among others revealed is also the **4. Difference, that the vocal melody does not allow the kind of leaps that the instrumental one does**

§ 15

[The **5. difference,**] that with vocal melody the nature of breathing must be considered; which is not nearly so important with instrumental pieces

§ 18

[The **6. difference**]: **that some wind instruments likewise require their special breath control,** and that the instrumental melodies also deviate in this markedly from the vocal.

§ 20

[...] **that vocal melody does not permit such an impetuous, punctuated nature, as does the instrumental. And this would be the 7. difference.**

§ 22

If one now considers the range or compass of the human voice, which rarely goes in the same strength far beyond an octave, **then the eighth difference follows just so: that the limits are not as narrow with instruments as with singers.**

§ 24

In addition the various keys give a different aspect to the matter, since vocal melody, **which otherwise so very restricted, finds no difficulties with any key; while instrumental melody commonly encounters very many and substantial ones.**

§ 25

[...] Consequently, **this ninth difference** is that one must select of keys according to the nature of each instrument, which one does not have to do with vocal melody.

§ 26

[The **10. difference**]: **“that the instruments permit more artificialities than do the voices**

§ 28

[The **11. difference**], **“that, when both function together, the instruments must not predominate.**

1.2 „Vom Unterschied zwischen Sing- und Spiel-Melodien“

§ 30

Der allerbekannteste und **12. Unterschied** zwischen unseren Sing- und Spielmelodien ist wohl dieser: **dass die Instrumentalisten mit keinen Worten zu tun haben, wie die Sänger.**

§ 31

Weil inzwischen das rechte Ziel aller Melodie nichts anderes sein, **als eine solche Vergnügung des Gehörs, dadurch die Leidenschaften der Seele rege werden.** [...]

Wird er aber auf eine edlere Art gerührt, und will auch andere mit der Harmonie rühren, so muss er wahrhaftig alle Neigungen des Herzens durch bloße ausgesuchte Klänge und deren geschickte Zusammenfügung ohne Worte dergestalt auszudrücken wissen, dass der Zuhörer daraus, als ob es eine wirkliche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meinung und den Nachdruck, mit allen dazugehörigen Ein- und Abschnitten völlig begreifen und deutlich verstehen möge.

§ 39

Alle Worte, in gebundener oder ungebundener Rede haben ihre **Silben-Füße**, ihre Maße auch außer der Dichterei und Vers-Verfassung; und *diese Füße* sind von der größten Kraft, sowohl im Reden als auch im Singen und Spielen. Nur die Metra oder Reimgebände sind in ungebundener Rede nicht vorhanden, d.h. die Abmessung ganzer ordentlicher Verse, Zeilen, Reimschlüsse usw.

Und hierin weist die Singmelodie einen abermaligen und zwar den **12. Unterschied** von der Instrumentalmelodie, **weil bei dieser die metrische Musik nicht so zu tun hat, wie bei jener, die trefflich gerne Verse leiden mag.**

§ 41

Hingegen [besteht] der **14. Unterschied** darin, **dass eine Vokalmelodie ihre geometrischen Fortschreitungen lange nicht so genau beobachten darf, als die Spiel- absonderlich die Tanzmelodien tun.**

§ 30

“**The 12.** and most familiar **difference** between vocal and instrumental melodies is indeed this: those instrumentalists do not have any words to deal with, as do singers.

§ 31

Meanwhile because the proper goal of all melody can be nothing other than **the sort of pleasing of the ear through which the passions of the soul are stirred.** [...]

But if he is stirred in a more noble way and wants to move others with harmony, then he must know how without the words to express sincerely all the emotions of the heart through selected sounds and their skillful combination in such a way that the auditor might fully grasp and clearly understand therefrom, as if it were actual speech, the impetus, the sense, the meaning, and the expression, as well as all the pertaining divisions and caesuras.

§ 39

In poetry or prose all words have their **syllabic feet**, their measures also in addition to the rhyming and verse-composition: and these *pedes* are of the greatest strength in speech, as in singing and playing. Yet the meters or rhyme-schemes are not present in prose, i.e., the measuring of whole regular verses, lines, rhyme-terminations, etc.

And in this vocal melody reveals another, and indeed a **12. difference** from instrumental melody, **because metrical music does not relate so much to the latter as with the former, which is very fond of verse.**

§ 41

On the other hand, we **base the 14. difference** on the fact, **that a vocal melody need not observe its geometric progressions nearly as precisely as the instrumental, especially the dance-melodies.**