

Korrekturen und neue Beobachtungen zu de la Chapelle und Pajot.

Ein Nachwort des Autors

Für die Begründung der metrischen („halb so schnellen“) Deutung der Pendelangaben französischer Autoren des 18. Jahrhunderts (in vorliegender Schrift §§ 93-110) maß ich de la Chapelles Pendelinstruktionen aufgrund seiner eindeutigen Definition des Schwingungsbegriffes und wegen einer die Zuordnung von Schwingung und Notenwert klärenden Bemerkung erstrangige Bedeutung zu. Vollumfänglich – aber leider zu unkritisch – stützte ich mich in meiner Argumentation auf Klaus Miehlings Umrechnung der Pendellängenangaben de la Chapelles auf die Anzahl Einzelschläge pro Minute. Korrekt sind zwar seine Umrechnungen bei den 20 Tanzmelodien de la Chapelles, aber als fehlerhaft erwies sich die Hälfte seiner Umrechnungen von dessen 12 *Leçons pour exercer la voix à la tendue de deux octaves* (im folgenden *Leçons* genannt). Meine Beobachtungen und Schlussfolgerungen gingen somit von falschen Voraussetzungen aus. Außerdem entdeckte ich einen eigenen folgenschweren Fehler des Überlesens eines Hinweises von de la Chapelle. Es zeigte sich, dass meine These, seine Tempoangaben für die geradtaktigen Tanzsätze seien metrisch zu interpretieren, mit der in § 95 ausgeführten Begründung nicht haltbar ist. Zudem möchte ich auch noch einen kleinen Fehler in meiner Deutung von Pajots *vibration*-Begriff korrigieren.

Dem Leser meines Buches gegenüber fühle ich mich verpflichtet, diese Fehler offenzulegen. Zugleich aber möchte ich mit diesem korrigierenden Nachwort die Chance nützen und eine auf neuen Beobachtungen beruhende Begründung der folgenden leicht modifizierten These vorlegen: Die aus de la Chapelles Pendellängenangaben resultierenden Einzelschwingungen sind bei den geradtaktigen Tanzmelodien auf die Viertel (bzw. punktierten Viertel) und nicht – wie bei den *Leçons* – auf die Halben (bzw. punktierten Halben) zu beziehen.

1. Fehler in der Interpretation der Pendelinstruktion von de la Chapelle

Aufgrund von de la Chapelles präziser *vibration*-Definition im Sinne von „Einzelschwingung“ und wegen der ausdrücklichen Zuordnung der Einzelschwingung zur „Zählzeit eines Taktes“ (*tems de la mesure*) – was im Takt mit der Signatur 2 die Halbe und im 6/4-Takt die

punktierte Halbe ist – wertete Miehlings gerade diese Quelle als Kronzeugen gegen die metrische Theorie. Nach der Entdeckung meines Überlesefehlers meinte ich zunächst, seiner Interpretation der Pendellängenangaben de la Chapelles zustimmen zu müssen.





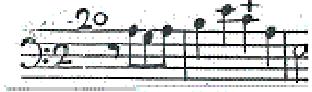


Die Begründung für meine frühere Behauptung, die Pendel-Einzelschläge seien bei den von de la Chapelle angeführten Tanzstücken allesamt auf die Viertelnote zu beziehen, setzte ich bei einer Notiz de la Chapelles im Zusammenhang mit der Messung der *mesure du deux tems fort lent* an. Bei dieser „sehr langsamen“ *mesure* fordert er ausnahmsweise die Messung mittels Pendel-Vollschlag, da deren Schlagtempo den Tempograd der langsamsten Schwingung des Pendels unterschreitet. Seinem Hinweis, zur Kennzeichnung dieses Ausnahmefalles genüge es, „eine **Viertelnote** über die Ziffer zu setzen, womit man erkennt, dass zwei Einzelschwingungen nötig sind, um eine **Zählzeit** zu machen“ (*Les vrais Principes de la Musique*, S. 49), meinte ich die grundsätzliche, für alle angeführten Stücke geltende Identifizierung des *tems* (der Zählzeit) mit der Viertelnote entnehmen zu können, womit eine halb so schnelle Deutung der Pendelangaben auch für die Sätze im Zweiertakt gerechtfertigt schien. Aber ich überlas die folgende, an diese Notiz sich anschließende Bemerkung: *lors que l'on vera vne notte audessus du chiffre, la qualité de la notte signifera toujours vne vibration* – „wenn man eine Note über der Ziffer (mit der Pendellängenangabe) sieht, bezeichnet die Notenart immer **eine einzelne** Schwingung“.

Wären bei den Tanzstücken mit den Zählzeiten (*tems*) nicht nur im 3/4- und 6/4-Takt sondern auch im 2/2-Takt tatsächlich die Viertelnoten gemeint (wie ich meinte nachweisen zu können), dann müsste diese präzisierende Bemerkung so lauten: „die Notenart (über der Ziffer) bezeichnet **zwei** Schwingungen“. Die bisherige Begründung für eine „halb so schnelle“ Interpretation der Tempoangaben de la Chapelles für die Stücke im 2/2-Takt entbehrt aufgrund der eindeutigen, von mir aber leider übersehenen Zusatzbemerkung de la Chapelles jeder Grundlage.

Nun aber wurde ich – wie anfangs bemerkt – auch auf Fehler Miehlings aufmerksam. Die Hälfte seiner Übertragungen von Chapelles Pendelangaben für die erwähnten 12 *Leçons* erwiesen sich als falsch, was eine fehlerhafte Gesamtinterpretation seiner Bemerkungen zum Pendelgebrauch begünstigte.

Im folgenden seien die Anfänge jener sechs *Leçons* wiedergegeben, bei denen Miehlings Übertragung einer Korrektur bedurfte:

Leçons pour exercer la voix à la tendue de deux octaves

Stücknummer in Mielings Zählung	Mielings Umrechnung	Von mir korrigierte Umrechnung
21. 	82 Halbe p.M.	55 Halbe p.M.
22. 	138 Halbe p.M.	71 Halbe p.M.
24. 	78 p. Halbe p.M.	54 p. Halbe p.M.
27. 	90 Viertel p.M.	57 Viertel p.M.
28. 	120 Halbe p.M.	81 Halbe p.M.
29. 	100 p. Halbe p.M.	61 p. Halbe p.M.
(26.) 	125 Halbe p.M.	125 Halbe p.M.

2. Die zwischen de la Chapelles Pendelangaben für die *Leçons* und für die *Tanzstücke* waltende Diskrepanz

Zieht man zu den 12 *Leçons* auch die ebenfalls mit Pendelangaben versehenen sieben *Airs faciles à chanter les parolles* und drei *Leçons à deux parties* mit in Betracht, dann wird folgendes deutlich:

- a) das Tempo der halben Noten als Zählzeiten der Stücke im Takt mit der Signatur 2 liegt zwischen 55 und 105 Halben p.M. Die Zählzeiten bewegen sich bei fünf Übungen im Bereich des *temps lent* (ca. 55-75 p.M.) und bei sechs Stücken im Bereich des *temps modéré* (ca. 75-105 p.M.). Nur eine einzige Tempoangabe fällt deutlich aus diesem Rahmen: die Pendellänge für das Übungsstück Nr. 26 (in Miehlings Zählung), aus der sich ein Tempo von 125 Halben p.M. ergibt.
- b) Bei den Stücken mit der Signatur 3 liegen die Viertel als Zählzeiten zwischen 57 und 164 p.M.
- c) Das Tempo der punktierten Halben als Zählzeiten der Stücke im 6/4-Takt (bzw. der punktierten Viertelnoten als Zählzeiten des 6/8-Taktes) bewegt sich zwischen 54 und 66 Schlägen p.M.

Unter Voraussetzung der korrigierten Tempowerte kommt die Vermutung einer Tempohalbierung bei diesen *Leçons* gar nicht erst auf. Einzig bei erwähnter *Leçon* Nr. 26 ist eine solche Vermutung begründet. Denn bezogen auf die einfache Pendelschwingung ergibt sich aus der Längenangabe für dieses Stück (mit 125 Halben p.M.) ein Tempo, das im Vergleich zur rhythmisch gleich strukturierten *Leçon* Nr. 25 um mindestens ein Drittel schneller ausfällt und das Skalensingen von acht Noten innerhalb einer Sekunde einfordert. Dass das für „die Stimme des Anfängers“ (*la voix du commençant*), wofür diese *Leçons* konzipiert sind (vgl. *Préface*, S. 3), eine Überforderung darstellt, scheint mir offenkundig.

De la Chapelle selber umschreibt den Takt mit der Signatur 2 als *double ordinaire* (S. 44). Damit ist eine „gewöhnlich-schnelle“, also im langsamen bis mäßig-schnellen Tempobereich einzuordnende Schlagbewegung gemeint.

Die Ansiedelung des Taktes mit der Signatur 2 in diesem Tempobereich wird in den einschlägigen Texten aus dem französischen Barock bestätigt. So verlangt L’Affilard in seinen *Principes très-faciles* vom Sänger in mehreren Tanzsätzen mit der Signatur 2 (von ihm *mesure de deux temps* genannt) nach je vier Zählzeiten (Halbe-Noten) und in einigen *Leçons*

mit der gleichen Signatur sogar schon nach immer zwei Zählzeiten eine Atmung, was auf ein mäßig-schnelles bis langsames Schlagtempo schließen lässt^[1]; ausdrücklich charakterisiert er das Tempo eines mit dem *signe Binaire* (Signatur 2) versehenen *Marche* als *gravement* (langsam)^[2]. Ähnliches vermerkt Freillon-Poncein zum 2-Takt: „man schlägt ihn mit zwei langsamen Zählzeiten“ (*à deux temps graves*); so solle man eine mit 2 signierte Gavotte „sehr langsam schlagen“ (*battre fort lentement*)^[3]. Montéclair (1736) verbindet den Takt mit dem *signe 2* mit einem gemäßigten Tempo, bezeichnet er ihn doch als *mesure à deux temps modérés*^[4].

Allerdings scheinen dem die Taktieranweisungen einiger anderer Autoren zu widersprechen, weil sie für den Takt mit dem *signe 2* einen Taktschlag *à deux temps vites* oder *légers* fordern, also eine Taktbewegung, die ungefähr doppelt so schnell ist wie der Schlag *à deux temps graves* oder *lents*, den die zuvor genannten Autoren für den 2-Takt empfehlen. Zu erwähnen sind Rousseau^[5], Masson^[6] und de Saint Lambert.^[7] Doch der Widerspruch löst sich mithilfe einer exakten Lektüre der Ausführungen des Letztgenannten zum Takt mit dem *signe binaire*. Was ich in § 142 meines Buches bloß vermutete, erwies sich inzwischen von seinem Text her als vollauf begründet. Die von ihm beim 2-Takt geforderte Tempoverdoppelung bezieht sich tatsächlich nur auf die Dirigierbewegung, nicht aber auf die Notenwerte. Das besagt: für den aus vier *noirs* (Viertelnoten) bestehenden Takt mit dem *signe binaire* empfiehlt Saint Lambert nicht (wie beim ϕ -Takt) einen einzigen langsamen Taktschlag *à deux temps lents* sondern die Unterteilung in zwei doppelt so schnelle Taktschläge, deren Schlagzeiten (*temps*) im ungefähren Tempo von 120 p.M. erfolgen. Damit kommt auf jede Schlagzeit **eine** Viertelnote.^[8]

Sind die Erläuterungen Saint Lamberts zum 2-Takt so zu verstehen, dann kann hinsichtlich der **Notendauer** bei dieser Taktart von einander widersprechenden Taktieranweisungen der

[1] Vgl. die Edition von 1705, S. 33-36.

[2] Vgl. die Edition von 1697, S. 32.

[3] Zit. nach K. Miehling, *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Neuausgabe 2003, S. 47f.

[4] Vgl. ebd., S. 84.

[5] Vgl. ebd., S. 40.

[6] Vgl. ebd., S. 46.

[7] *Les Principes du Clavecin*, Paris 1702, S. 18.

[8] Die volle Bestätigung für diese Interpretation des Abschnittes *Pour le Signe binaire* (ebd., S. 18) liefert folgende Formulierung im Abschnitt *Pour le Signe de six pour quatre 6/4* (ebd., S. 19), wo als *seconde manière*, den 6/4-Takt zu dirigieren, dessen Unterteilung in zwei Dreiertakte *à trois temps gais* empfohlen wird (womit diese Schlagzeiten oder *temps* auf die Viertelnoten gehen): *pareil à ceux du Signe Binaire, en ne mettant qu'une Noire sur chaque temps* –, indem man, wie beim Takt mit dem *Signe Binaire*, nur **eine** Viertelnote auf jede Schlagzeit setzt“. Dieser kleinen Bemerkung zufolge gehen die *temps* des Taktschlags beim *Signe Binaire* auf die Viertelnoten – und nicht auf die Halben, wie Miehling annimmt. Ist das der Fall, dann bezieht sich dieser aus *deux temps vites* bestehende Taktschlag auf die **Hälfte** des 2-Taktes – und nicht auf den ganzen.

obgenannten Autoren keine Rede sein. Denn die von Saint Lambert beschriebene Unterteilung des aus vier Vierteln bestehenden 2-Taktes in **zwei** Schläge à *deux temps légers*, die auf die Viertel gehen und doppelt so schnell sind wie jene beim einfachen Schlag à *deux temps lents* des ϕ -Taktes, ist immer anzunehmen, wenn in den Texten im Zusammenhang mit dem ϕ -Takt und 2-Takt vom Schlagen à *deux temps vites/légers* die Rede ist. Die Gesamtdauer dieser beiden Taktarten ist identisch und beträgt ca. zwei Sekunden.^[9] In diesem ungefähren Temporahmen bewegen sich – abgesehen von einer einzigen Ausnahme (*Leçon* Nr. 26) – alle Angaben de la Chapelles bei den *Leçons* im 2-Takt.

Ganz anders verhält sich das bei seinen geradtaktigen Tanzmelodien (*Airs de danse*). Bezieht man seine Pendellängenangaben bei den von ihm aufgelisteten Tanzstücken im 2-Takt (wie bei den *Leçons*) auf die Halben, dann ergeben sich Schlagtempi, die sich nicht vereinbaren lassen mit der einhelligen Aussage der Quellen, wonach der Schlag des **ganzen** Taktes mit dem *signe binaire* tempomäßig im langsamen bis mäßig schnellen Bereich anzusiedeln ist. Ordnet man bei seinen geradtaktigen Tanzstücken die Pendel-Einzelschwingung (wie bei den *Leçons*) der Halben zu, dann liegt bloß das Schlagtempo für die *Musette* (mit umgerechnet 53 Halben p.M.) im langsamen Bereich und weisen nur vier von seinen insgesamt 12 Tanzmelodien im Zweier-Takt einen mäßig schnellen Taktschlag auf; doch die Schlagtempi von sieben Stücken liegen dann zwischen 121 und 182 p.M. und überschreiten damit den von sämtlichen Autoren angezeigten langsamen bis mäßig-schnellen Temporahmen teilweise um mehr als das Doppelte.

^[9] Damit klären sich auch einige Ungereimtheiten, die Miehlings in Hotteterres Ausführungen zum ϕ - und 2-Takt aufgefallen sind (vgl. Miehling, a.a.O., S. 66f). Wenn dieser das Tempo des ϕ -Taktes à *deux temps lents* oder à *4 temps légers* als *Tempo di Gavotta des Italiens* bezeichnet, „scheint er sich zu irren“ (wie Miehling vermutet), da „italienische Gavotten bzw. *Tempo-di-Gavotta*-Stücke fast ausschließlich schnelle Tempobezeichnungen (haben)“. Nun ist zu beachten, dass Hotteterre bei der Erläuterung der als *vive et piquée* charakterisierten, somit ungefähr doppelt so schnell zu schlagenden *Mesure a 2 temps* mit der Signatur 2 die Gavotte erneut erwähnt: Man verwende diese schnelle „Mesure“ *dans le début des Ouvertures d’Opéra, dans les Entrées de Ballet, les marches, les bourées, gavottes, rigaudons (...)*. Mit dieser Bemerkung verschärft sich die Widersprüchlichkeit gleich in mehrfacher Hinsicht: für die Gavotte werden demzufolge zwei Schlagtempi angegeben, die diametral gegeneinander stehen (im Verhältnis 1:2); sodann hält Miehling „die Erwähnung der Ouvertüre in diesem Zusammenhang (für) erstaunlich, da sie normalerweise im langsamen Zweiertakt steht“; schließlich ordnet Hotteterre auch den Allabreve dem Takt à *deux temps lents* zu, aber verlangt für ihn (buchstäblich „in einem Atemzug“, nämlich unmittelbar nach dieser Zuordnung) den doppelt so schnellen Taktschlag à *2 temps légers*. Alle diese Widersprüchlichkeiten lösen sich schlagartig, wenn man auch hier zur Anwendung bringt, was sich aus dem Text von Saint Lambert ergibt: dass sich die Takte mit den Signaturen ϕ und 2 hinsichtlich der Notenwerte nicht unterscheiden und dass mit dem für diese beiden Taktarten öfters geforderten Schlag à *deux temps vites/légers* die Direktion des ganzen Taktes in **zwei** Vollschlägen gemeint ist. Das aber bedeutet: der Gavottentakt dauert (wie der Allabreve) ungefähr zwei Sekunden – und nicht eine, wie es gemäß Miehlings Umrechnungen sein sollte.

Nicht weniger deutlich ist die Diskrepanz, die sich auftut, wenn man die Tempi der 6/4-taktigen Stücke der *Leçons* mit jenen der Tanzmelodien vergleicht. Bezieht man die Chapelles Pendelangaben für die *Leçons* im 6/4-Takt auf die halben Takte (d.h. auf die punktierten Halben), dann ergibt sich daraus ein Tempobereich zwischen 54 und 61 punktierten Halben pro Minute. Aber mehr als doppelt so hoch läge unter der gleichen Voraussetzung der Tempobereich, in welchem sich zwei der insgesamt drei im 6/4-Takt stehenden Beispielen von Tanzmelodien bewegen: zwischen 121 punktierten Halben p.M. (*Gigue*) und 128 Halben p.M. (*Canarie*).

Diese (im Vergleich zu den *Leçons* im 6/4-Takt) doppelt so schnellen Tempi stehen außerdem im Widerspruch zu dem, was die französischen Quellen zur Dirigierweise des 6/4-Taktes aussagen. Auch und gerade hinsichtlich der schnellen Tanzsätze *Gigue* und *Canarie* ist das Taktieren in zwei *langsamen* Schlägen mehrfach belegt. Zu nennen ist wiederum Freillon-Poncein, der den 6/4-Takt grundsätzlich (und eine entsprechend signierte *Gigue* im besonderen) „in zwei langsamen Zählzeiten“ (*à deux temps graves*) zu schlagen empfiehlt^[10]. Charles Masson fordert für den 6/4-Takt ebenfalls die Schlagbewegung *à deux temps lents*^[11]. Und wenn Jean Rousseau^[12] mit Saint Lambert^[13] für diese Taktart zum einen das Schlagen

^[10] Vgl. Miehlings, a.a.O., S. 47f.

^[11] Vgl. ebd., S. 46.

^[12] Vgl. ebd., S. 41.

^[13] Das Schlagen des 6/4-Taktes in zwei Dreiertakten hebt Saint Lambert als *seconde manière* von der *première manière*, dem Schlag dieses Taktes *à deux temps*, ab. Zum Tempo der Schlagbewegung nach der *première manière* macht Saint Lambert keine Angabe. Ohne Begründung setzt Miehlings hierfür mit ca. 120 p.M. einen Taktschlag *à deux temps vites* an, was den Dirigieranweisungen der obgenannten Autoren klar widerspricht. Es ist nicht einzusehen, warum Saint Lambert mit der *première manière*, den 6/4-Takt zu schlagen, nicht ebenfalls einen Schlag *à deux temps lents* gemeint haben soll. Bei der *seconde manière* der Direktion des 6/4-Taktes, beim Unterteilen in zwei Dreiertakte (*faisant ainsi deux Mesures d'une*), gehen die Einzelschläge (*temps*) auf die Viertelnoten (*noirs*) und entsprechen der Schrittgeschwindigkeit eines Menschen, „der in einer Stunde 5/4 Meilen zurücklegt“ (vgl. *Les Principes du Clavecin*, S. 19), d.h. einem Tempo von ungefähr 120 Einzelschritten in der Minute. Diese zwei Dreier des 6/4-Taktes können nach Saint Lambert aber auch mit je einem Vollschlag dirigiert werden, dessen Schlagzeiten „mindestens so schnell sein müssen wie beim 2-Takt“ (*ces deux temps doivent être du moins aussi pressez que ceux du Signe binaire*), was auf ein Tempo von mindestens 120 punktierten Vierteln (bzw. von 180 Vierteln) p.M. hinausläuft. In der sich anschließenden Bemerkung zur Direktion des 6/8-Taktes fordert er für die *temps* eine Tempoverdoppelung. Wenn nun aber diese *temps* ebenfalls als „Schlagzeiten“ aufzufassen sind (wie Miehlings meint), führt das beim 6/8-Takt zu einem Schlagtempo von ca. 240 Dirigierbewegungen p.M., mithin zu einem Tempo, das selbst er für „kaum spielbar“ hält und „den sonst überlieferten Tempi z.B. für die *Gigue* und *Canarie* (widerspricht)“ (a.a.O., S. 52). Im Text jedoch wird deutlich, dass nicht die *temps* als **Schlagzeiten** doppelt so schnell werden sollen, sondern die *temps* als **Zählzeiten** des ganzen Taktes: aus den Vierteln des 6/4-Taktes sollen doppelt so schnelle Achtel werden: (...) *les temps de six pour huit doivent aller une fois plus vite que ceux de six pour quatre, parce que la Mesure n'est composé que de six croches, au lieu que l'autre est de six noires* (...). So verstanden, führt diese Erläuterung Saint Lamberts zu einem realistischeren Tempo für den 6/8-Takt: auf eine Schlagzeit (*temps*) von der Dauer einer halben Sekunde kommen dann bloß drei Achtel (und nicht sechs). Dasselbe Tempo (drei Noten auf eine Schlagzeit von der Dauer einer halben Sekunde) vermutet Miehlings ohne Begründung (wie oben erwähnt) bei der von Saint Lambert als *première manière* beschriebenen Dirigierweise des 6/4-Taktes. Doch eine solche Tempogleichheit für diese beiden Taktarten widerspricht der Aussageabsicht des Textes von Saint Lambert offensichtlich. Denn zwischen dem 6/4- und dem 6/8-Takt wird eine Temporelation im Verhältnis 1:2 intendiert. Somit erhärtet sich der Zweifel gegenüber Miehlings Festlegung des Schlagtempos für den 6/4-Takt gemäß der *première manière* bei ca. 120 p. M. Alles im Text von Saint Lambert spricht dafür, dass das Tempo dieses Taktes im ungefähren

der einzelnen sechs Zählzeiten (*à six temps legers*) und zum andern (mit L'Affilard^[14]) zum Dirigieren in vier ungeraden Schlägen (*battre à quatre temps inégaux*) rät, dann weist das in einen sogar noch langsameren Tempobereich.

Mit den historischen Dirigieranweisungen für den 6/4-Takt lassen sich die von Miehlings vorgeschlagenen Tempowerte für *de la Chapelles Gigue* und *Canarie* (MM 121 bzw. 128 für die punktierte Halbe) nicht vereinbaren. Erst mit der Halbierung dieser Tempowerte wird eine Entsprechung zu diesen Taktieranweisungen erreicht.

Alle diese Beobachtungen drängen zur Annahme, die Pendellängenangaben bei *de la Chapelles Tanzstücken* im 2/2- und im 6/4-Takt seien nicht (wie bei den *Leçons*) auf die Halben bzw. punktierten Halben sondern auf die Viertel bzw. punktierten Viertel zu beziehen. Denn nur unter dieser Voraussetzung bewegen sich (erstens) die *Tanzstücke* mit diesen beiden Taktsignaturen im Temporahmen der taktmäßig entsprechenden *Leçons*, folgen (zweitens) die Tempi der geradtaktigen Tänze *de la Chapelles* Präzisierung der Signatur 2 als *double ordinaire* und sind (drittens) die Tempi der 6/4-taktigen *Tanzstücke* mit den entsprechenden Dirigieranweisungen aus dem 18. Jahrhundert vereinbar.

3. De la Chapelles Pendel: Anzeiger des *mouvement* und Taktgeber

Die zwischen den Tanzmelodien und den *Leçons* bei den Stücken im 2/2- und 6/4-Takt bestehende Tempo-Diskrepanz wurde erst nach der Entdeckung der sechs Übertragungsfehler Miehlings sichtbar. Dann wurde auch klar, worauf sich jene Erläuterungen *de la Chapelles* beziehen, aus denen eindeutig hervorgeht, dass die Einzelschläge des Pendels den Halben bzw. punktierten Halben als Zählzeiten des 2/2- bzw. 6/4-Taktes zuzuordnen sind. Diese oben auf Seite 49 beginnenden Erläuterungen sind den *Leçons* vorangestellt und **nur auf sie** bezogen. Denn sie beinhalten die Erklärung von drei Zeichensetzungen, die erstmals und ausschließlich in den *Leçons* Anwendung finden und bei den zuvor aufgelisteten Tanzsätzen keine Rolle spielen. Bei diesen Zeichen geht es zum einen um eine präzisere Angabe der Pendellänge (sowohl in *pouces* als auch in *lignes*), sodann um die durch eine punktierte Viertelnote (oberhalb der Pendellängenziffer) gekennzeichnete Messung eines schnellen

Rahmen von 40 bis 60 punktierten Halben in der Minute anzusiedeln ist. Miehlings Vorliebe für ein doppelt so schnelles 6/4-Takt-Tempo findet weder bei Saint Lambert noch bei den übrigen historischen Dirigieranweisungen eine Rechtfertigung.

^[14] In seinen *Principes tres-faciles* (Edition 1697, S. 89) bemerkt L'Affilard zur Dirigierweise des 6/4-Taktes: *Cette mesure se bat à quatre tems inégaux, de manière que l'on fait deux noires dans le premier tems, une dans le deuxième, deux dans le 3ème, & une dans la 4ème, ou bien l'équivalent.*

Dreiertaktes mithilfe von zwei Pendelschlägen und schließlich um die Erläuterung der durch eine Note über der Pendellängenangabe gekennzeichneten Messung eines „sehr langsamen Zweiertaktes“ mittels eines Pendel-Vollschlages.

Aber – so könnte man einwenden – warum soll das, was aus letztgenannter Erläuterung hervorgeht^[15] (dass mit *tems* im 2-Takt die Halbe und im 6/4-Takt die punktierte Halbe gemeint ist), nicht auch für Tempobestimmung der geradtaktigen *Airs de danse* gelten – zumal bereits schon am Anfang der Instruktionen zum Pendelgebrauch (*Du Pendule*, S. 42f) eine in die gleiche Richtung weisende Klarstellung erfolgt: *Chaque vibration du pendule doit marquer un tems de la mesure* – „jede Einzelschwingung des Pendels muss eine Zählzeit des Taktes markieren“?

Ohne Zweifel liegt den auf die *Leçons* bezogenen Erläuterungen der *mesure*-Begriff im Sinne des „ganzen Taktes“ oder des „Zeitabschnittes zwischen zwei Taktstrichen“ zugrunde.

Dementsprechend markiert die Pendel-Einzelschwingung eine der beiden Zählzeiten des ganzen geraden Taktes, d.h. die Halben des 2/2-, die punktierten Halben des 6/4- und die punktierten Viertelnoten des 6/8-Taktes; beim Takt mit der Signatur 3 entspricht sie (wo nichts anderes vermerkt ist) den Viertelnoten als Zählzeiten.

Dass genau das in de la Chapelles Ausführungen **zu Beginn** seiner Pendel-Instruktion nicht der Fall ist, versuchte ich in meinem Buch (S. 100) zu zeigen. Dort ist mit *mesure* das Zeitmaß oder *mouvement* gemeint: das zweiteilige Metrum, womit die Tondauer oder der Tempograd eines Stückes festgelegt wird. Das lässt folgendes Zitat aus dem Anfang der Anweisungen de la Chapelles zum Pendelgebrauch (S. 42) erkennen: „Jede Einzelschwingung muss eine Zählzeit des Taktes markieren, und man kann das Pendel leicht verlängern oder verkürzen, bis die Einzelschwingungen der Kugel die Zählzeiten des Taktes markieren, der jener Geschwindigkeit oder Langsamkeit eines vokalen oder instrumentalen Liedes folgt (*les vibrations ... marquent les tems de la Mesure suivant la vitesse ou la lenteur*), die der Komponist für sein Stück als angemessen erachtet.“ *La Mesure suivant la vitesse ou la lenteur (d'un chant)*: dieser Formulierung ist zu entnehmen, dass der Begriff *mesure* im weiteren Sinne Verwendung findet und aufzufassen ist als zweiteiliger „Takt“, womit die *vitesse* oder *lenteur*, mithin das Zeitmaß oder *mouvement* eines Stückes festgelegt wird. In diese Bedeutungsrichtung weist auch der Titel der Liste mit den Tanzsätzen. Dort fällt das klärende Stichwort *mouvement*^[16] ausdrücklich: *Leçons pour pratiquer les Airs de dance selon leurs mouvements réglé sur le Pendule*.

^[15] Vgl. die „Notiz“ oben auf S. 2.

^[16] Zum richtigen Verständnis des *mouvement*-Begriffs trägt eine Untersuchung seiner Verwendung im Schrifttum Marin Mersennes, des Begründers der musikalischen Tempomessung mithilfe des verstellbaren

Demnach kommt das Pendel bei den geradtaktigen Tanzsätzen wie folgt zum Einsatz: Unter Anwendung des „Takt“ genannten Prinzips der Zeitraum-Halbierung (vgl. in meinem Buch §§ 31-35) wird die Dauer einer der beiden Schlagzeiten (*temps*) des **ganzen** geraden Taktes, d.h. die Dauer der Halben im 2/2-Takt bzw. der punktierten Halben im 6/4-Takt, mithilfe der Pendel-Vollschwingung festgelegt. Die Einzelschwingung markiert eine Hälfte (ein *temps*) der zweiteiligen *mesure* im Sinne von **Zeitmaß** (*mouvement*): im 2/2-Takt ist das die Viertelnote und im 6/4-Takt die punktierte Viertelnote.

Schlussfolgerung: Unsere Beobachtungen können wir wie folgt auf den Punkt bringen: Bei den für Anfänger konzipierten *Leçons* fungiert de la Chapelles Pendel als „Taktgeber“, dessen Einzelschwingungen die Dirigierbewegung repräsentiert.

Sekundenpendels, besonders viel bei. So wie Mersenne den lateinischen Begriff *motus* als zweiteilige Bewegung definiert (vgl. in meinem Buch § 40), stellt er auch beim entsprechenden französischen Wort *mouvement* die Zweiteiligkeit der Bewegung heraus, etwa wenn er in seiner *Harmonie universelle* (II, 1. Buch, S. 62) vom *mouuement composé de tours & de retours* spricht. Dasselbe geht im gleichen Band auch aus verschiedenen Bemerkungen zur adäquaten Umsetzung von Versmaßen der griechisch-lateinischen Poesie in die musikalische Komposition hervor (besonders im 2. und im 6. Buch). Er setzt den Begriff *mouvement* mit dem gleich, was in der klassischen Metrik „Versfuß“ (*ped*) genannt wird: *Or ces pieds, peuuent estre appelez mouuemens* (II, 2. Buch, S. 178). Der Versfuß jedoch, das kleinste metrische Glied eines Versmaßes (*vers* oder *metre*), ist mindestens **zweiteilig**. Das macht die *Table des mouuemens, ou pieds mesurez* (S. 179) deutlich, in der (auf der linken Hälfte) zwölf *Mouuemens simples de deux & trois temps, (...) propres pour les Airs, & les Dances* auflistet sind. Die *temps* als Bestandteile des *mouuement* werden den (kurzen oder langen) Silben (*syllabes*) gleichgesetzt, wie beispielsweise in der Formulierung *deux syllabes ou deux temps* (II, 6. Buch, S. 426) ersichtlich ist. Beachtenswert ist auch folgende Bemerkung (II, 2. Buch, S. 179): *il faut donc remarquer que le temps brief* (d.h. eine einzelne kurze Silbe) *est dans les mouuemens ce que le point est dans la Geometrie, ou l'vnité dans les nombres; & que le premier pied* (auf der erwähnten *Table*), *ou mouvement est composé de deux temps brefs (...)*. Nur wenige Sätze später wird deutlich, dass die metrisch ausgesprochenen Silben als Zeiträume aufgefasst werden, die sich dem Taktprinzip gemäß unterteilen lassen: *Or bien qu'au lieu du temps brief l'on (peut) mettre, quatre, ou huit temps si courts qu'ils ne durent pas dauantage que le temps bref (...)* *ils sont pris pour vne mesme chose à l'égard de l'espace du temps, ou du mouuement, comme il arriue lors que pour la minime, qui signifie la premiere partie du pied jambique, l'on met deux noires, quatre crochuës, huit doubles crochuës, ou seize triples crochuës (...)*. Daraus geht hervor, dass sich Mersenne auch das Sprechen in Versmaßen taktmäßig vorstellt. Also herrscht bei ihm hinsichtlich der Begrifflichkeit zwischen der Metrik der klassischen Poesie und dem musikalischen Takt nicht nur ein loser Zusammenhang sondern eine exakte Entsprechung. Dass sich das Sprechen in Versen mithilfe des Taktschlagens ordnen lässt, macht er in folgender Passage deutlich (II, 6. Buch, S. 425): *il (sc: der hl. Augustinus) est d'accord que les vers composez des pieds dont les temps sont égaux, sont les plus excellens (...)* *parce que tous leurs pieds sont composez de quatre temps: dont il excepte l'Amphibraque, parce qu'il n'a pas son frapper égal à son leuer dans la mesure (...); de sorte que tous ces vers sont propres pour la mesure binaire (...)*. Aufgrund dieser begrifflich genauen Entsprechung können wir bereits aus diesen wenigen Zitaten einige wichtige Schlussfolgerungen ziehen: 1) Wenn der Begriff *mouvement* dem entspricht, was in der Metrik der Versfuß ist, und wenn die Bestandteile des *mouvement* die *temps* sind, die den Silben des Versfußes entsprechen, dann kann mit *mouvement* im Zusammenhang mit der Taktmessung nichts anderes als eine mindestens zweiteilige Bewegung gemeint sein. 2) Der Vergleich des *mouvement* mit dem **kleinsten** metrischen Glied (*ped*) eines „ganzen“ Versmaßes (*vers* oder *metre*) macht ersichtlich, dass *mouvement* in der Taktmessung von einer mehrteiligen Ganzheit, nämlich von der „ganzen“ *mesure*, zu unterscheiden ist. 3) Besteht das *mouvement* aus zwei oder drei *temps*, dann wird verständlich, dass man es auch als *mesure* bezeichnen konnte, da diese per definitionem zwei- oder dreiteilig ist. Dass mit *mouvement* das zweiteilige, konsequenterweise vom Pendelvollschlag dargestellte Zeit-Metrum oder die durch zwei Zeitpunkte festgelegte Dauer der „Schlagzeit“ (*temps*) gemeint ist, in welcher der „ganze“ Takt zu dirigieren ist, darf bei allen taktmessungsrelevanten Autoren des französischen Barock vorausgesetzt werden – also auch bei de la Chapelle.

Bei den (im Vergleich zu den *Leçons* ungefähr doppelt so schnell erscheinenden) *Tanzstücken* im Zweiertakt (genauer gesagt im 2/2-Takt und im aus zwei Dreiern zusammengesetzten 6/4-Takt) kommt sein Pendel als Anzeiger des zweiteiligen *mouvement* oder Zeitmaßes des jeweiligen Tanzes zum Einsatz.

Vom metrischen Messprinzip mittels Doppelschlag sind die mit 3 signierten Tänze (Menuet, Passepied, Passacaille, Chaconne und Sarabande) ausgenommen. Bei ihnen werden die Tempi (die alle im Tempobereich der Dreiertakt-Stücke der *Leçons* liegen) durch die Einzelschwingungen des Pendels angezeigt, die den Schlagbewegungen für Dreiertakte entsprechen.

Wenn sich das alles so verhält, bedürfen bloß die von mir (auf S. 103) angegebenen Tempowerte für drei Tanzstücke im 6/4-Takt und für die im 2-Takt stehende Musette einer Korrektur:

Loure statt 75^[17] Viertel p.M. 53 *punktierte Viertel* p.M. oder 80 Viertel p.M.

Gigue: statt 121 Viertel p.M. 121 *punktierte Viertel* p.M. oder 180 Viertel p.M.

Canarie: statt 128 Viertel p.M. 128 *punktierte Viertel* oder 192 Viertel p.M.

Musette: statt 75 Viertel p.M. 53 *Halbe* p.M.

Zudem ist in meinem Buch der ganze Paragraph 95 und sind in Paragraph 98 einzelne Sätze im mit „3)“ beginnenden Absatz auf S. 104 zu streichen.^[18]

4. Pajots „Métromètre“ als Anzeiger von „Anfang und Ende“ einer Dauer

Einer Berichtigung bedarf auch meine Deutung von Pajots Begriff der *vibration* in § 44. In folgender Beschreibung der Funktion des „Métromètre“ meinte ich Pajots Verwendung des *vibration*-Begriffes im Sinne der Vollschiwingung erkennen zu können: „Auf den beiden Ständern befindet sich ein Pendel, dessen durch das Sperrrad ausgelöste Schläge sich klar hören lassen, so dass man mit dem Ohr den Anfang und das Ende jeder *vibration* wahrnehmen kann.“ Die zwei aufeinander folgenden Ticks machen „den Anfang und das Ende“ einer **Einzelschwingung** hörbar. Pajot legt auf diese Weise die **Dauer** der *vibration* als Einzelschwingung seines Pendels fest. Aber zur Festlegung ihrer Dauer benötigt er eine

^[17] Aufgrund der für die *Loure* und die *Musette* gleichen Pendellänge, die umgerechnet nicht 75 sondern 53 Einzelschläge p.M. ergibt, ist auch das *Musette*-Tempo zu korrigieren: bei 53 Halben p.M. ist das Schlagtempo für dieses Stück so langsam, dass eine Tempohalbierung in diesem einzigen Fall nicht in Frage kommt.

^[18] Vgl. dazu die „Auflistung der wichtigsten Corrigenda“ am Ende dieser Schrift.

Vollschwingung: diese soll den „Anfang“ und das „Ende“ (somit die Dauer) der Einzelschwingung als zeitlichen Vorgang sichtbar und hörbar markieren. Dieser Umstand verleitet mich zu einer Verwechslung.

Miehling jedoch deutet dieses mit dem tickenden Metrometer bezweckte Hörbarmachen von „Anfang und Ende jeder Schwingung“ wie folgt: Jedes einzelne Tick markiere **zugleich** das Ende der vorausgehenden **und** den Anfang der folgenden Einzelschwingung; bei jedem Tick falle das Ende der vorausgehenden Schwingung mit dem Anfang der folgenden zusammen.

Dem halte ich entgegen:

1) Wenn Pajot vom Hörbarmachen sowohl des Anfangs als auch des Endes der Schwingungsdauer spricht, setzt er das zeitliche Nacheinander von „Anfang“ und „Ende“ voraus. Fallen sie beim Tick des Pendels ineinander, dann sind sie als solche, als Anfangspunkt und als Endpunkt einer Zeitstrecke, voneinander nicht unterscheidbar und sinnlich wahrnehmbar. Genau das aber soll seine tickende Pendelvorrichtung bezwecken.

2) Soll bei jedem Tick, wie Miehring meint, Ende und Anfang ununterscheidbar zusammenfallen, erübrigt sich Pajots Formulierung vom „Hörbarmachen von Anfang und Ende jeder Einzelschwingungsdauer“. Es ist nicht einzusehen, warum er anstelle dessen nicht einfach geschrieben hätte: „Jeder einzelne hörbare Schlag des Pendels markiert die Dauer einer einzelnen Schwingung.“

3) Pajot gab seiner tickenden Pendelvorrichtung den Kunstnamen *Métromètre*, was man einigermaßen wörtlich mit „Metrum-Messer“ wiedergeben könnte. „Metrum“ (vom griechischen „metron“) bedeutet in der klassischen Poetik so viel wie „Versmaß“, dessen kleinstes Glied der aus mindestens zwei Silben bestehende „Versfuß“ ist. Moritz Hauptmann, der Theoretiker der musikalischen Metrik, bemerkt dazu: „Der Name F u s s für das einzelne metrische Glied ist (...) der Sache ganz angemessen, weil mit ihm die natürliche Nothwendigkeit eines P a a r e s solcher Glieder hervorgeht; denn mit e i n e m Fusse kann man nicht fortschreiten, es bedarf dazu eines Paares, und zwar eines Paares von einem rechten und einem linken Fusse, einem antretenden und einem nachtretenden.“^[19]

Das bloße Nacheinander von gleichmäßig erfolgenden Einzelimpulsen ergibt noch kein metrisches Muster. Mit dem Messen („Meter“) eines „metron“, d.h. eines Zeit-Metrums, beabsichtigte Pajot das Festlegen einer metrischen „Paar-Einheit“. Anders als durch einen Pendel-Vollschlag kann eine solche nicht wahrnehmbar gemacht werden.

^[19] Die Natur der Metrik und Harmonik, Leipzig ²1873, S. 317 (Nr. 142).

Welche Struktur gebildet wird, wenn man mit Pajot den Anfang und das Ende einer Zeitstrecke durch zwei visuell und akustisch wahrnehmbare Zeit-Punkte markiert, zeigt uns wiederum Moritz Hauptmann: „wir (erhalten) mit zwei nacheinanderfolgenden Schlägen ein zeitlich bestimmtes *Ganzes*, von welchem der durch die beiden Schläge eingeschlossene Zeitraum die **Hälfte** ist. Die erste metrische Bestimmung ist nicht die eines einfachen, sondern die eines zweifachen, eines wiederholten Zeitintervalles“ (zit. nach § 30; Hervorhebung durch Fettdruck vom Vf). Auf Pajots Bemerkung angewandt bedeutet das: die den „Anfang“ und das „Ende“ einer Zeitdauer markierenden Ticks des Pendels bilden ein Metrum, wovon das zwischen diesen beiden Ticks liegende Zeitintervall bloß die Hälfte ist; das Metrum als Zwei-Einheit vollendet sich erst beim dritten Tick, das den Anfang der nächsten metrischen Einheit markiert.

Veranschaulichen lässt sich das am besten mit dem Umstand, dass wir mit dem Wort „Tag“ sowohl die Zeit von 24 Stunden als auch die Hälfte davon bezeichnen. Messbar ist die Zeit aufgrund des periodischen Wechsels von Tag und Nacht. Das Intervall des Tages von 12 Stunden wird begrenzt durch den „Anfangspunkt“ des Sonnenaufgangs und den „Endpunkt“ des Sonnenuntergangs. Aber das den 12-Stunden-Tag begrenzende Metrum erfüllt sich erst am Ende der ebenfalls 12 dauernden Nacht, d.h. beim nächsten Sonnenaufgang. Genau aus diesem Grund bezeichnen wir das 24 Stunden dauernde Metrum, womit der 12 Stunden dauernde „Tag“ gemessen wird, ebenfalls als „Tag“, obwohl es doppelt so lange dauert wie das Zeitintervall, das es festlegt. Diese „Doppeldeutigkeit“ im Begriff des Tages hängt demnach mit der Wesensstruktur des Metrums zusammen.^[20]

^[20] In diesen Zusammenhang hineingestellt, löst sich das „Paradox“ der von mir (anhand der historischen Festlegungen der Sekundendauer mittels Sekundenpendel-**Vollschlag**) aufgewiesenen Verwendung des Sekundenbegriffs im Sinne der metrischen „Doppelsekunde“ wie von selbst. Ist nämlich das 24 Stunden dauernde Metrum des 12-Stunden-Tages eine auf dem Wechsel von Tag und Nacht basierende Doppel-Einheit, dann ist es naheliegend, diese Zweiteiligkeit auch in der Stunden-, Minuten- und Sekundenunterteilung dieses Metrums zu berücksichtigen. Uns geläufig ist bloß die chronometrische Teilung der 24-Stunden-Dauer in gleiche Zeitabstände, die von den Einzelschwingungen des Chronometers markiert werden. Bei dieser Vorgehensweise wird vom periodisch-metrischen Wechsel von Tag und Nacht abgesehen und bloß die **quantitative** Erstreckung des 24 Stunden dauernden Metrums in Blick genommen; von der metrischen **Qualität** der Zweiteiligkeit dieser Gesamtdauer wird abstrahiert. Nun ist prinzipiell auch eine Unterteilung des Tag-Metrums denkbar, bei der die Zweiteiligkeit auf allen Ebenen berücksichtigt wird. Das ist dann der Fall, wenn man die Messung des 24 Stunden dauernden Metrums bei der Einteilung in 12 „Doppel-Stunden“ oder (noch anschaulicher) in 12 „Tag-Nacht-Stunden“ ansetzt. Bei der Zählung solcher Doppel-Einheiten wird die metrische Qualität des Gesamtintervalls von 24 Stunden berücksichtigt. Folgerichtig lassen sich die metrischen „Doppel-Stunden“ oder „Tag-Nacht-Stunden“ (mit Athanasius Kircher, der die Stunde nicht in 3600 sondern in **1800** „Sekunden“ teilt; vgl. § 82) in metrische „Doppel-Minuten“ oder „Tag-Nacht-Minuten“ und „Doppel-Sekunden“ oder „Tag-Nacht-Sekunden“ unterteilen. Der doppelsinnige Gebrauch des Wortes „Tag“ stiftet bekanntlich keine Verwirrung und fordert deswegen auch keine ausdrückliche Begriffsunterscheidung. Genau deshalb ist es auch müßig, in der historischen Zeitmessungsliteratur nach expliziten „Doppeldefinitionen“ der Stunde, Minute und Sekunde zu fahnden. Der Zusammenhang schafft Klarheit. Messen wir die Zeit, indem wir „ganze Tage“ zählen, dann setzen wir in ihnen Zeit-Perioden voraus, und damit streng genommen metrische Zwei-Einheiten von je 12 „Tag-Nacht-Stunden“; messen wir hingegen rein quantitativ die Zeitabschnitte einer Tagesdauer, dann sehen wir von der metrischen Qualität des Zeitmaßes ab und setzen deshalb die einfache Stunde, Minute oder Sekunde

Die Weise, in der Pajot das Hörbarmachen der Einzelschwingungsdauer durch das Ticken seiner Pendelvorrichtung erläutert, hat grundsätzliche Bedeutung. Sie lässt erkennen, wie er jegliche zeitliche Dauer (*durée*), und so auch die Dauern von musikalischen Takten (*mesures*) und Taktteilen (*temps*), mithilfe des Pendels festgelegt haben will, wenn es als *Métromètre* zum Einsatz kommen soll: In dieser Funktion soll die tickende Pendelvorrichtung den Anfangs- und Endpunkt einer Dauer als Vorgang in der Zeit sichtbar und hörbar machen. Das bedeutet die Festsetzung einer Zeitdauer in Form eines Metrums oder einer metrischen „Zwei-Einheit“ mittels einer Pendel-Vollschwingung.

Davon zu unterscheiden ist seine Festlegung von Dauern (*durées*) durch das gleichmäßige Teilen der Stundendauer in Minuten, Sekunden und Terzen (= Sechzigstelsekunden). Die Teilung der gesamten Stundendauer in gleiche Intervalle erfolgt selbstverständlich mithilfe der Pendel-Einzelschwingung. Auf seiner *Table des longueurs du pendule pour les durées de Vibrations de demi-tierce en demi-tierce, & du nombre des Vibrations* listete er die Pendellängen auf, denen zufolge das Pendel entsprechend beigeordnete Zeitintervalle in Einzelschlägen markiert: in steter Verlangsamung, indem der zeitliche Abstand um immer eine „halbe Terz“, d.h. um eine halbe Sechzigstelsekunde, erweitert wird.

Ergebnis: Im Zusammenhang mit der Festsetzung der Schwingungsfrequenzen pro Stunde (und dementsprechend der Schwingungsdauern) zählt Pajot die Einzelschläge seines Pendels und benutzt ihn im uns einzig geläufigen Sinn: als Chronometer.

Bei der Festlegung des musikalischen Tempos jedoch kommt sein laut tickendes Chronometerpendel als „*méto-mètre*“ zum Einsatz, d.h. als Anzeiger des zweiteiligen Metrums, womit die *measure*- und die *temps*-Dauern festgelegt werden.

Einen zweifachen Pendelgebrauch haben wir auch bei de la Chapelle festgestellt. Wir müssen ihn ebenso in den ersten Anweisungen zum Gebrauch des Metronoms voraussetzen.

voraus. Wenn nun „Takte“ gemessen und gezählt werden, zu deren Wesen die metrische Zweiteiligkeit gehört, dann ist es eigentlich nur folgerichtig, dieser Messung und Zählung die metrische Zeiteinteilung zugrunde zu legen.

Auflistung der wichtigsten Corrigenda

- S. 24, § 8: in der 5. Zeile „Laufschritt“ statt „Sturmschritt“.
- S. 65, Anmerkung 74: „Métromètre“ statt „Métronome“
- S. 68, Anmerkung 85: „vgl. § 32“ statt „vgl. § 29“.
- S. 75, Anmerkung 105: „§ 74“ statt „§ 73“.
- S. 77, Anmerkung 112: „§ 59“ statt „§ 60“.
- S. 93, Anmerkung 156: in der 11. Zeile von oben „Auflage von 2003“ statt „Auflage von 1993“.
- S. 95, § 89: in der 3. Zeile „§ 39“ statt § 47“.
- S. 101, § 94: in der 3. Zeile des Zitates nach „6/4-Takt“ einen Punkt setzen und den Rest streichen; entsprechend in Anm. 172: im Originalzitat nach „six quatre 6/4“ enden.
- S. 101f: den Paragraphen 95 ganz streichen.
- S. 103, § 98: in der „Auflistung“ nach „Musette en rondeau“ „150“ statt „75“; nach „Gigue“ „180“ statt „121“ und nach „Canarie“ „192“ statt „128“.
- S. 104, § 98: zu Beginn des mit „3)“ beginnenden Absatzes: „*doppelt*“ statt „*dreimal*“. Den folgenden Satz „Deutlich sei darauf hingewiesen ... Mutmaßung darstellt.“ streichen; im letzten Satz dieses Abschnittes nach „Chaconne“ einen Punkt setzen und den Rest streichen.
- S. 110, § 103: den in der 3. Zeile beginnenden Satz „Wie ... Vollschiwingung.“ zusammen mit der Anmerkung 184 streichen.
- S. 143, § 126: lies in der 5. Zeile von oben: „aber nur unter der Voraussetzung“.
- S. 166, § 147: in den Zeilen 3 und 4 von Abschnitt a) „Viertel p.M.“ statt „Halbe p.M.“.
- S. 174, § 153: in der 4. Zeile von oben „machen“ statt „macht“ und auf S. 175 in der 3. Zeile des letzten Absatzes dieses Paragraphen „§ 18“ statt „§ 17“.
- S. 182, § 163: im Satz nach dem ersten Notenbeispiel „und Metronomisierung“ sowie auf S. 183 in der 2. Zeile von oben „Stradals“ streichen.
- S. 201 (Literaturverzeichnis): bei Mersenne nach „Harmonie universelle“: „I-III“ statt „III“.