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

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 3 (1979)

Rubrik: [Beiträge zur Interpretation von Musik und Musikanschauung im 18. Jahrhundert]

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 08.09.2025

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

VERZIERUNGSFORSCHUNG UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Zum Verhältnis von Notation und Interpretation in der Musik des 18. Jahrhunderts

VON PETER SCHLEUNING

I BEISPIELE AUS DER FRÜHZEIT

A) VON DEN ANFÄNGEN UM 1800 BIS ZUM JAHRE 1880 ODER: NEUE THEORIEN FÜR EINE SPIELPRAXIS?

In seiner Bach-Biographie von 1802 schreibt Johann Nikolaus Forkel[1]:

> „Übrigens kannte Bach Couperin's Werke und schätzte sie so wie die Werke mehrerer französischer Clavierkomponisten aus jenem Zeitraum, weil man eine nette und zierliche Spielart aus ihnen lernen kann. Doch hielt er sie auch für zu geziert, weil ein allzu häufiger Gebrauch von den Manieren darin gemacht wird, so daß fast keine Note von ihnen verschont bleibt. Außerdem hatten auch die darin enthaltenen Gedanken für ihn nicht genug Gehalt."

Und 1827 schreibt Carl Friedrich Zelter an Goethe[2], auf die Ornamentik in Bachs Werken bezogen:

> „Der alte Bach ist mit aller Originalität ein Sohn seines Landes und seiner Zeit und hat dem Einflusse der Franzosen, namentlich des Couperin, nicht entgehen können. Man will sich auch wohl gefällig erweisen, und so entsteht was nicht besteht. Dies Fremde kann man ihm aber abnehmen wie einen dünnen Schaum, und der lichte Gehalt liegt unmittelbar drunter. So habe ich mir, für mich alleine, manche seiner Kirchenstücke zugerichtet und das Herz sagt mir, der alte Bach nickt mir zu ...: Ja, ja so hab' ich's gewollt!"

In diesen beiden Zitaten ist noch keinerlei Bemühen um eine Erforschung und Klärung der Verzierungspraxis zu Bachs Zeit zu erkennen. Was sie verbindet, ist die Absicht, Bach zu einem Denk- und Mahnmal deutscher Kraft und Größe aufzubauen, von dem Forkel einmal schrieb: „Und dieser Mann – der größte musicalische Dichter ..., den es je gegeben hat ... – war ein Deutscher. Sey stolz auf ihn, Vaterland; sey stolz auf ihn, aber, sey auch seyner werth".[3] Das führt zu einer aus heutiger Sicht geradezu chauvinistisch anmutenden Abwertung der französischen Verzierungspraxis. Der Einfluß z.B. Couperins, dem sich Bach doch wohl bereitwillig aussetzte, wird zu einem distanziert-kritischen Verhältnis oder gar zu einer Irreleitung uminterpretiert. Offenbar durfte ein deutsches Denkmal keinen Zie-

[1] J.N.Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, ed. W.Vetter, Berlin 1968, 36.

[2] Vgl. M.Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, 16.

[3] A.a.O., 124.

rat aufweisen. Solche von deutsch-nationaler Gesinnung getragene Zurückweisung allzu reichen Zierkrams korrespondiert mit einer „gewissen Steifheit, Trockenheit und Reizlosigkeit", die Johann Friedrich Rochlitz 1814 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*[4] bei „fast allen ausgezeichneten Sänger[n] und Virtuosen" im Gebrauch der Verzierungen feststellte. Und er bemängelte, sie enthielten „sich, mehr oder weniger, der Verzierungen, die aus irgendeinem Grunde unstatthaft befunden werden müssen." Unkenntnis und Laxheit mögen hierfür die Gründe gewesen sein.

So bot sich offenbar zu Beginn des 19. Jahrhunderts das Bild einer gewissen Verarmung und Verfestigung im praktischen und theoretischen Umgang mit dem Problem der Verzierungen.

Gerade eine Musikzeitschrift wie die *AMZ*, die ja inhaltlich von Rochlitz bestimmt war, mußte es sich zur Aufgabe machen, Ratschläge, Kenntnisse und Anweisungen zu verbreiten, mit denen ein neuer Gebrauch der Verzierungen angeregt werden sollte. Dies hatte jedoch, wie Rochlitz an der genannten Stelle hinzufügt, stets nach „gesundem Menschenverstand und natürlichem Geschmack" und „ohne gegen die reine Harmonie [zu] verstoßen", zu geschehen.

Dieser Zusatz steckt der Aufforderung, sich endlich wieder ohne „Steifheit" und „Trockenheit" im Reich der Ornamente zu bewegen, sofort enge und vor allem unklare Grenzen. Dies Vorgehen findet sich von Anbeginn der Verzierungsforschung und -lehre im 19. Jahrhundert bis auf den heutigen Tag in fast allen Anweisungen.[5]

Man könnte hier von einem „Zauberlehrlings"-Komplex der Lehrmeister sprechen, wenn es nicht so wäre, daß hier das einschränkende Verdikt schon ausgesprochen wird, *bevor* der Lehrling überhaupt die Möglichkeit hat, „die Geister zu rufen". Der sofortige Hinweis auf die Grenzen der Freiheit wird in der Forschung und Lehre nur ganz selten durchbrochen.[6] Er wird den Schüler stets dazu führen, Ausflüge zu freier Bewegung jenseits des Notentextes zu unterlassen, zu reduzieren oder nur angstvoll zu wagen.

Im Blick auf solche frühen Denkmuster der theoretischen Beschäftigung mit Verzierungen und ihren Nachwirkungen ist es lohnend, weitere Beiträge zum Thema in der *AMZ* zu lesen.

Da ist zunächst eine Variante der Rochlitz'schen Technik gleichzeitiger Ermunterung und Warnung: Ein anonymer Autor beklagt, der „Trillo" sei „zu sehr vernachlässigt", sei gar keine „veraltete, pedantische Zierath"; er „verdammt" aber gleichzeitig *messa di voce* oder Kadenzen mit Schlußtriller wie überhaupt jede

[4] „Beytrag zur Lehre von den Verzierungen", Bd. XIV, Sp. 125ff. Vgl. auch H.F.Mannstein, *Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges*, Dresden, 1845, 149: „Bei den Sängern heißt es heute, wie bei den Juristen: Was nicht in den Akten steht, ist nicht in der Welt."

[5] Z.B. heißt es bei F.CONRAD (Plattentext zu *Die Blockflöte III*, Pelca-Verlag): „Bei aller Lust zur Auszierung sollte man stets die Absicht des Komponisten achten und nie die von ihm gewährte Freiheit dazu mißbrauchen, sich selbst in den Vordergrund zu spielen."

[6] Vgl. hier 22f.

„allzu große Kunstfertigkeit".[7] Statt daß der Anfänger sich an den Leitlinien des „Gesunden", „Reinen" und „Natürlichen" selbst begrenzen soll, wie Rochlitz dies empfiehlt, werden ihm nun mit dem Begriff der „Kunstfertigkeit" die Gefahren suggeriert, die ein allzu weites Vordringen ins verbotene Gebiet mit sich bringen können: Straucheln, Verlachtwerden, Unverstandensein, Selbstgefälligkeit usw. Die Abwehr von Künstlichkeit und Verworrenheit in den *AMZ*-Beiträgen zeigt, daß zugleich mit der jahrzehntelangen Gedankenflaute auf dem Gebiet der Verzierungen jeglicher Einfluß zeitgemäßer ästhetischer Positionen auf die Ornamentik unterblieben war. Man war auf dem Diskussionsstand der frühen Aufklärung, allerdings ohne die praktischen Erfahrungen jener Zeit zu besitzen. Dies zeigt sich auch in der Übernahme der Philipp Emanuel Bach'schen Regel, beim Triller solle je nach Taktart die Hauptnote durch den Vorhalt halbiert oder gedrittelt werden, in einer „Übersicht der Gesangslehre" von A. F. Häser aus dem Jahre 1822.[8]

Daneben bildet sich mit der Zeit aber auch in den *AMZ*-Artikeln über die ältere Spielpraxis ein höheres Diskussionsniveau heraus, vor allem dort, wo die inzwischen herauskristallisierten unterschiedlichen Standpunkte der beginnenden historischen Musikforschung aufeinandertreffen. Dies ist der Fall in der Kontroverse zwischen Adolf Bernhard Marx und Friedrich Conrad Griepenkerl sen. von 1848[9] über die Frage, wie die Arpeggi in Bachs *Chromatischer Fantasie* auszuführen seien: auf und ab oder nur aufwärts (mit Festhalten der Töne). Die erste Lösung vertrat Griepenkerl als „traditionellen, ... historisch richtigen Vortrag", wie er – so Marx – von „strengen Bachianern seit hundert Jahren" geübt werde. Marx selbst vertrat die zweite, an Beethoven und Liszt orientierte Auffassung, die bewußt die überlieferten Traditionen brach; er faßte den Gegensatz zusammen als den „Grundgegensatz, der unsere Zeit spaltet: Tradition und Erkenntnis, – historisches Recht und Vernunftrecht, – Dogma und Forschung" (Sp. 155).

Hier finden wir wie auch in anderen Schriften von Marx eine sehr deutliche Ablehnung einer statischen historischen Treue, die ihre Unbeweglichkeit mit der Berufung auf das Altbewährte rechtfertigt, und eine Parteinahme für eine unfestgelegte, wache, bewegliche Offenheit, die – in diesem Fall – die Berücksichtigung des modernen Hammerklavierklanges den schriftlichen Anweisungen aus der Zeit von Clavichord und Cembalo vorzieht. Allerdings darf dabei nicht übersehen werden, wie stark dogmatische Züge der „moderne" Standpunkt von Marx selbst trägt: Durch die Einbeziehung einer Frage der musikalischen Spielpraxis in einen viel weiteren, historischen Prozeß von epochalen Dimensionen, nämlich den Kampf zwischen geistig-politischer Knechtung (wie z. B. im *ancien régime*) und freiheitlicher menschlicher Betätigung (wie z. B. in der Republik), geraten die Möglichkei-

[7] *AMZ* 15 (1812), Sp. 553 ff. („Auszierungen des Gesanges" in einer Fortsetzungsreihe „Mittheilungen über Gesang und Gesangsmethode").

[8] *AMZ* 24 (1821), Sp. 89 ff., wo auch als Sonderform die *ribattuta* unter der Bezeichnung auftritt „cercar del trillo z. B. c – d – cdcd ... eded ...". Erwähnt sei auch eine Schrift „Über Erlernung des Trillers im Singen" von Gottfried Weber (*AMZ* 18 [1815], Sp. 553 ff.)

[9] *AMZ* 50 (1848), Sp. 33 f., 97 ff., 153 ff.

ten der Problemdifferenzierung aus dem Blick, und die Subsumierung selbst des Arpeggiospieles führt zu Verzerrungen: Durch diese Ausweitung der anstehenden Frage wird die irrige These vertreten, jedes Zurückgreifen auf Modelle und Praktiken, die in der Vergangenheit entwickelt wurden, bedeute auch ein Eintreten für allgemein rückschrittliche Vorstellungen. Sicher waren einige Parteigänger des Althergebrachten oder historisch Bewährten auch Reaktionäre. Zwingend ist ein derartiger Zusammenhang jedoch nicht, zumal er die Tatsache außer Acht läßt, daß ein Fortschritt in einer Hinsicht in einer anderen eine Verflachung mit sich bringen kann. So gingen mit der Verbürgerlichung der Kultur im 18. Jahrhundert die Vielfalt der Musikinstrumente und der Farbenreichtum im Klanglichen zurück. Und ebenso geschah es mit den Möglichkeiten der persönlichen Erfindung und Entfaltung beim Spiel, etwa durch Verzierungen.

Damit erweist sich die Ausweitung der Verzierungsfrage bei Marx als durchaus zweischneidig: Einerseits erscheint es gerade im Blick auf die weitere Forschung und deren heutigen Stand durchaus positiv, daß Marx in der Frage der Arpeggi nicht auf der Ebene simplen Traktatzitierens verharrte, andererseits unterbleibt damit ein Eingehen auf Detailfragen, die etwa einen Spieler aus der zahlenmäßig anwachsenden Schar der Liebhaber alter Musik hätten interessieren können.

Bezeichnend hierfür ist die „Anfrage" eines Ungenannten im ersten *Intelligenzblatt* der *AMZ* von 1801:

> „In vielen neuern Musikalien findet sich das Zeichen des Doppelschlages bald nach alter gewöhnlicher Art, bald mit einem senkrechten Strich durchzogen, nämlich so ... [Das Zeichen sei in den Schulen von Tosi bis Türk nicht zu finden.] Sollte nun der Strich durch das Zeichen des D. sich bloß durch die Abschreiber eingeschliffen haben? Oder wollen die neuern Komponisten dadurch einen besondern Vortrag des Doppelschlages? oder gar eine neue Manier? – Man bittet sehr, daß jemand die Liebhaber hierüber belehren wolle und man wünscht, diese etwannige Manier in dieser Zeitung durch Noten ausgedruckt, sowie den Namen des Belehrers unterzeichnet zu finden, der sich um die Liebhaber sowohl, als auch gewiß um die Kunst selbst dadurch verdient machen würde."

Daß diese „Anfrage" ohne Antwort blieb, entspricht einem bis heute nachwirkenden Merkmal der frühen Musikgeschichtsforschung.

Sie betrieb die Wiederentdeckung der alten Musik häufig in Art der Archäologie: Die Notenbände, in denen die ausgegrabenen Schätze der Öffentlichkeit vorgestellt wurden, entsprachen in ihrer Absicht eher den Bildbänden über Troja als daß sie Gebrauchsanleitungen für den praktischen Umgang waren. Die Spielpraxis als integraler Bestandteil des historischen Interesses an Musik schien für die frühe Musikforschung kein Leitstern zu sein. So sahen sich viele Laien einer zunehmenden Flut älterer Musikalien gegenüber, ohne daß ihnen Informationen zur Spielweise mitgeliefert wurden.

Das Bedürfnis einer breiteren Öffentlichkeit nach solchen Informationen wurde erst mit Verspätung berücksichtigt, vor allem seit dem Erscheinen der großen Händel- und Bach-Gesamtausgaben um die Mitte des Jahrhunderts. Einige von diesen umfassenderen, systematischen Verzierungsanleitungen sollen im folgenden besprochen werden.

Es handelt sich dabei um das Vorwort zur Ausgabe des *Wohltemperierten Klaviers* von Franz KROLL aus dem Jahre 1866, um die *Musikalische Ornamentik* des Königlich-preußischen Musikdirektors und Organisten Ernst David WAGNER von 1869 und um *Die musikalische Ornamentik* von Heinrich GERMER aus dem Jahre 1879.

KROLLS Arbeit ist wohl die früheste zusammenhängende Darstellung der Ornamentik einer bestimmten Periode älterer Musik. Daß sie innerhalb der Alten Bach-Gesamtausgabe erschien (Bd. XIV), hebt diese Ausgabe im Hinblick auf ihre praktische Verwendbarkeit für den Leser gegenüber anderen Gesamtausgaben dieser Zeit hervor. So enthält z. B. die Händel-Ausgabe von Friedrich Chrysander selbst in Band II von 1859 (Klavierstücke) keinerlei Informationen, obwohl im Notentext viele problematische Verzierungsfälle auftreten. Es scheint übrigens, daß weder Praxisfremdheit im Sinne der erwähnten archäologischen Musikforschung[10] noch Kleinmut angesichts der schwierigen Materie[11] hinter dieser Wortkargheit Chrysanders stehen, sondern der angesichts der Fülle sich widersprechender alter Spielanweisungen vielleicht durchaus berechtigte Standpunkt, wonach jede Art systematischer Festlegungen in Neuausgaben der Absicht der Verzierungspraxis, nämlich individuelle Lösungen je nach musikalischem Zusammenhang zu ermöglichen, geradewegs entgegenläuft.

KROLL betitelt seine Arbeit „Vorschläge und Verzierungen", womit er offenbar die Meinung RIEMANNS (1884) teilt, „das Charakteristische sämtlicher Verzierungen ... [sei] nicht die schwache Tongebung, sondern die Kürze der Notenwerthe" (§40), so daß also „lange Vorschläge oder Vorhalts" ausgenommen seien, die „eben darum heute nicht mehr als Verzierungen behandelt" würden.

Auch die logisch hieran anknüpfende Frage, von welchen Kriterien es abhängt, ob eine musikalische Figur als Verzierung außerhalb des Satzes oder als melodieimmanenter Bestandteil gilt, wird von KROLL behandelt. Jedoch soll seine Meinung hierzu an anderer Stelle im Vergleich zu weiteren Äußerungen anderer Autoren dargestellt werden.[12]

Was die Ausführung von „Vorschlägen" und „Verzierungen" angeht, so zeigt KROLL eine gegenüber vielen Forschern der Folgezeit bemerkenswert offene und undogmatische Haltung, die darauf hinausläuft, daß die „Kenntnis der musikalischen Theorie und Technik" wichtiger für das Spiel der Ornamente sei als die „Unzulänglichkeit der aufgestellten Regeln" (XXVII). „Spitzfindigkeiten", „Unverstand und Schlendrian" hätten – ganz wie es Rochlitz beklagte – „diesen nicht

[10] So verweist KRETZSCHMAR (1900), wenn er verlangt, die „Kunst des freien Verzierens und Variierens" müsse allgemein neu erlernt werden, denn sie sei kein „äußerliches Ding, für eitlen Virtuosenstand" (66), eigens auf Chrysanders „kühne" Einrichtungen Händelscher Oratorien.

[11] So hat er in seiner Neuausgabe von Zacconis *Prattica di musica* von 1891 (283) keine Bedenken, dessen in Kap. 63 gegebenes Beispiel für den *accento* (𝅗𝅥 ♪.𝅘𝅥𝅯 ᵒ) kurzerhand in eine andere rhythmische Form umzuwandeln (𝅗𝅥 ♪.𝅘𝅥𝅯𝄾). Damit entscheidet er die Frage, ob Antizipation, Auf-Schlag-Spiel oder schleifende Mittelstellung in Frage kommt, kommentarlos.

[12] Vgl. hier 33f.

unwichtigen Kunstzweig in einen gewissen Verruf" gebracht und eine „an und für sich ziemlich klare Sache durch die babylonische Sprachverwirrung, welche in dieser Materie schon seit lange begonnen hat, bis zur Unkenntlichkeit verdunkelt". Ganz ähnliche Gründe, wie sie für die Kommentarlosigkeit bei Chrysander angenommen wurden, führt auch KROLL für die bestehenden Unsicherheiten an: Die „Verwirrung ... hat trotz vielfacher Versuche, Ordnung in das Chaos zu bringen, und vielleicht durch dieselben nur noch mehr überhand genommen."

Einer solchen lähmenden Überfrachtung der Verzierungspraxis mit Spielregeln setzt KROLL grundsätzliche Bemerkungen entgegen, die allgemeine Gültigkeit beanspruchen: Ebenso wie der Vorhalt stets „[frei anschlagende] Wechselnote", also eine die „erwartete Note ... so zu sagen maskirende" Note sei, welche deren „folgenden wilderen Eintritt vorahnen" lasse, sei auch das „Dogma" zu befolgen, wonach die Triller „mit Wechselnoten und nicht mit durchgehenden Noten gemacht werden sollen", also nicht mit der Haupt-, sondern mit der Obernote beginnend.

Daß dieses „Dogma" aber in sämtlichen denkbaren Fällen gelte, bezweifelt KROLL. Und hier setzt auch sein Kampf gegen die „Unzulänglichkeit der aufgestellten Regeln" ein, vor allem gegen C.Ph.Emanuel Bachs „mystisches Prinzip" bzw. „orthodoxe Theorie", wonach ein auf eine Obernote folgender Triller mit einem übergebundenen Vorhalt zu beginnen hätte. Das Festhalten hieran von Seiten „der strengsten und anerkanntesten Theoretiker" findet er „ungemein gewunden und nichts weniger als stichhaltig", „absurd und jedem natürlichen rhythmischen Gefühl widersprechend." Auf Autoritäten von Ammerbach bis Mattheson gestützt, vertritt KROLL die These, daß auch damals die Musiker „nach fallenden Sekunden fast immer und bei anderen Schritten zuweilen ... in der Praxis davon abweichen mußten" (XXX).

Daher stellt er eine Liste von Ausnahmefällen auf, die – stets ohne Hinweis auf Kroll – noch lange in der Verzierungsforschung zitiert wurde und dadurch genau zu dem sich verfestigte, wogegen KROLL anzugehen meinte, nämlich zu einem Arsenal unbefragter Regeln. Der Triller sei demnach vom Hauptton zu beginnen

1. bei einem „Sprung in ein fernes oder fremdes Intervall",
2. falls sonst „eine Dissonanz gegen eine andere Stimme entsteht",
3. wenn ein „unvermittelter Eintritt in medias res" vorkommt,
4. bei „chromatischen Fortschreitungen",
5. am „Anfang eines Stückes" und
6. bei „Repetition desselben Tones" (XXX).

Für jeden dieser Ausnahmefälle fürt KROLL ein Beispiel aus dem *Wohltemperierten Klavier* an.[13]

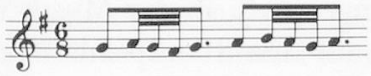
[13] Für den Pralltriller gelten die gleichen Regeln, wobei für die Form „zwar den Noten, nicht aber dem Wesen nach ein Pralltriller anwendbar" ist, da „wenigstens auf unseren heutigen Instrumenten durch ein noch so diskretes Schnellen ein mehr oder minder starker Accent entstände" ( ). Dagegen ergibt die gebundene Form mit Ausführungen wie oder einen echten Pralltriller (XXXIII f.).

Bemerkenswert ist an KROLLS Vorgehen, daß er zwar einerseits vorgibt, der Spieler könne, wenn er nur Kenntnis von der Satztechnik besitze, die Entscheidungen individuell und ungebunden an verknöcherte Regeln fällen, daß er aber andererseits feste Regeln (Wechselnotentriller) und Ausnahmeregeln (Hauptnotenbeginn) aufstellt, deren Begründungen („Dogma", „natürliches rhythmisches Gefühl") sicher nicht jeden Spieler überzeugt haben werden. Hinzu kommt noch, daß KROLL zwar C.Philipp Emanuel Bach als Lehrmeister der Trillerlehre ablehnt, als Ersatz aber nicht Anweisungen aus J.S.Bachs eigener Lebenszeit anführt und dann den Leser entscheiden läßt, sondern sich selbst zum Kontrahenten C.Ph.Emanuel Bachs einsetzt. Auch hier wird eine zunächst angedeutete Entlastung des Spielers von starren Regeln nicht durch die Möglichkeit zur Selbstbetätigung und Selbstentscheidung eingelöst, sondern durch die Aufstellung neuer Festlegungen (Trillerregeln, Entscheidungsautorität des Autors) wieder zunichte gemacht.

So widersprüchlich demnach KROLLS Arbeit auch erscheinen mag, so bildet sie doch durch ihre Knappheit und relative Klarheit eine positive Ausnahme unter den Verzierungslehren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dies wird deutlich, wenn man ihr die genannte Arbeit von WAGNER gegenüberstellt.

Wenn man sich vorstellt, daß ein wißbegieriger Bach-Spieler dieses von Widersprüchen und Ungereimtheiten strotzende Buch gelesen hat, so kann man sich als Effekt nur vorstellen, daß nach der Lektüre wohl seine Unsicherheit, nicht aber seine Kenntnis im Verzieren zugenommen hat.

Im Vorwort warnt WAGNER wie KROLL vor unvoreingenommener Benutzung der Theoretiker von C.Ph.Emanuel Bach bis Türk, die „entweder nicht ausführlich oder nicht verständlich genug" seien (V), druckt aber noch in der Einleitung den wichtigen Abschnitt aus Marpurgs *Anleitung zum Clavierspielen* über den Unterschied von Spiel- und Setzmanieren ab[14] und stützt sich dann auch in dem gesamten, 266 Seiten langen und nach Verzierungsarten gegliederten Hauptteil des Buches vornehmlich auf C.Ph.Emanuel Bachs Theorien und die seiner Zeitgenossen, ja übernimmt sogar – entgegen KROLL – Bachs Regel von dem an die vorangehende Obernote angebundenen Trillervorhalt (Seite 206ff., 223). Auch die Länge der (langen) „Vorhalte" wird nach der Bachschen Halbierungs- und Drittelungsregelung behandelt, dazu aber noch ein „verkürzter Vorhalt" neu eingeführt, der „weniger als ein Drittel von dem Zeitwerth seiner Hauptnote" abnimmt, weshalb er „leicht für einen Vorschlag würde angesehen" werden können (24ff.) (WAGNER nennt nur ganz kurze, unbetonte und auf Schlag gespielte Ziernoten Vorschlag, so etwa diejenige am Beginn von Mozarts a-moll-Sonate.)

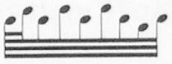
[14] Später wendet er diese Informationen an: Der geschnellte Doppelschlag sei eine Abart von Marpurgs Walze oder Rolle (115ff.); der Doppelschlag sei zwar vom Halbzirkel abgeleitet, der aber „von Unkundigen der Verzierungs-Manieren sehr leicht für den Doppelschlag gehalten wird." (132). Z.B. würde Bachs G-dur-Fuge aus dem 1.Teil des *Wohltemperierten Klaviers* anstatt mit dem ausgeschriebenen Halbzirkel so klingen, wenn ein Doppelschlag gemeint wäre: 

Neben dieser inhaltlichen Unvereinbarkeit wird dem Leser noch eine weitere geboten:

Für WAGNER ist der Triller-„Hülfston" zum einen grundsätzlich der obere; zum andern muß er „auf den Niederschlag oder guten Tacttheil fallen" (153). Diese Form des Trillers „von oben" hält er mit C.Ph. Emanuel Bach für das „Grundwesen" des Trillers wegen des Wechsels Dissonanz—Auflösung (184) und weist dagegen die Formen „von unten" (*battement pincé*), „nach oben" (*ribattuta*, bei J.S. Bach) und „nach unten" (langer Mordent) in den Bereich der Kadenz- und Sonderformen (158 ff., 181 ff.). Für die Begründung der Unverbrüchlichkeit dieses Trillerbeginns auf Schlag und von oben hat er sogar mehr an Argumenten als KROLL („Dogma") zu bieten:

> „Es gehört vielleicht in die Mystik (Geheimlehre) der Musik, welche ja nicht ein Spiel mit Tönen, sondern eine Manifestation (Offenbarung) des Geistes, wie jede Kunst ist, wenn wir einen Grund für die Naturgemäßheit des Trillerns von oben in dem Gesetz frei fallender Körper finden möchten, wonach jeder sich selbst überlassene Körper nicht nach oben, sondern nach unten in wachsender (geometrischer) Progression strebt. Jedenfalls ist die Natur die Führerin und Lehrerin des Künstlers. Was den Naturgesetzen gemäß ist, wird stets auch kunstgemäß sein; was den Naturgesetzen widerstrebt, entspricht auch dem musikalischen Gefühl nicht; wir sagen dann: Es klingt nicht" (185).

Das Trillern von der Hauptnote aus ist für WAGNER angesichts solcher Naturkräfte unmöglich, so scheint es. Was seit Hummel und Czerny da begonnen wurde, ist „kaum glaublich", „Oberflächlichkeit", „Mißverstand", „Seichtigkeit der jetzigen Musik", „neuaufgebrachte Mode", „eine Verschlechterung, ein durch ... Unwissenheit herbeigeführter Rückschritt!" (167 f.)

Dieser entschiedene Gegner des Hauptnotentrillers und damit auch der KROLLschen Ausnahmeregeln läßt aber an anderen Stellen seines Buches den Triller von der Hauptnote in folgenden Fällen zu: „Zu Anfang eines Satzes, ... nach einer Pause ..., nach einem Sprunge ..., auch oft auf nicht schnell steigender ... und fallender Secunde nach dem Tactstrich, ... ingleichen auch nach Noten mit dem Staccato-Zeichen u. dergl." (193). Die Nähe zu den KROLLschen Ausnahmeregeln ist offenbar. Und es gibt sogar noch mehr solcher Fälle: Bei Trillern „ex abrupto (oder unvorbereiteten Trillern)" (197 ff.), „Pralltrillern mit Nachschlag" (205) oder beim „Halbtriller" (247 ff.), wobei hier jedoch der Widerspruch zwischen Hauptnotenbeginn und der Forderung nach Dissonanz—Konsonanzwechsel durch einen graphischen Sophismus harmonisiert wird, der nicht der Spielweise von Trillern entspricht, sondern der für diese Zwecke unangemessenen Notenschrift. Es soll dann nämlich z.B. folgendermaßen gespielt werden:  . Hier wird nur noch ein System verteidigt, nicht mehr der Anspruch auf eine angemessene Spielweise alter Musik.

Dies ist auch der Fall an Stellen, wo WAGNER nicht bei der Diskussion einzelner Trillerausführungen usw. in Widersprüche gerät, sondern wo er sich darum bemüht, Gedanken über Menge und Anteil von Verzierungen z.B. in der Musik von Joh. Seb. Bach zu entwickeln. Dabei gerät er zurück auf den Standpunkt von Forkel

oder Zelter, wie er zu Beginn des Kapitels in Zitaten dargestellt wurde, nur daß WAGNER sich in seiner Abwehr gegen das Allzuviel noch dazu versteigt, Beherrschung und Maß beim Verzieren nicht nur mit dem Hinweis auf die Größe Bachs, sondern noch eines Höheren anzuempfehlen:

„Man hat hier öffentlich eine Motette, angeblich von Seb. Bach, wiederholentlich sogar aufgeführt, worin vielfach der Vorhalt vor der Haupt-Cadenz und mit vorangehendem Doppelschlag angewendet wurde. Solchen Flitterkram nun gar Vater Bach zuzuschreiben! Welche Lästerung! ... Er jedoch hat sie [diese Art der Verzierung], wegen ihrer weichlichen Natur, in seinen Schöpfungen nicht angewendet; überdies schrieb er nur zu Ehren Gottes" (51).

Neben der Anmaßung, mit der WAGNER hier eine intime Vertrautheit mit der Verzierungspraxis J.S.Bachs vortäuscht[15] und wiederum seine Spitzen gegen „Flitter" und „Weichheit" richtet, ist vor allem erstaunlich zu sehen, mit welcher Selbstverständlichkeit er die Art, wie Bach beim Spiel verziert haben mag, mit der Niederschriftform seiner Werke gleichsetzt. Hier ist – wie auch bei KROLL – die ausschließliche Stützung der Verzierungsforschung auf die Verzierungszeichen in ihrem Auftreten in Kompositionen und Traktaten zu bemerken. Die Erforschung und Berücksichtigung der Möglichkeiten freier Verzierungssetzung und -erfindung sowie der „willkürlichen Manieren" wurde erst nach KROLL und WAGNER intensiviert. Im folgenden Abschnitt wird hiervon berichtet werden.[16]

Gegenüber den beiden besprochenen Werken versucht das kleine, nur 24seitige Buch von Heinrich GERMER neben einer kursorischen und recht kenntnislosen Behandlung der verschiedenen Verzierungsformen – so etwa hält GERMER die durchstrichenen Achtel- und Sechzehntelnötchen für eine Schreibart Bachs (XXI) – eine Klassifizierung der Verzierungen aufzustellen, und zwar nach ihrer Funktion im Satz. Dieser einleuchtende und neuartige Ansatz wird allerdings in seinem Wert dadurch relativiert, daß GERMER meint, die von ihm herausgestellten fünf Klassen von Verzierungen hätten grundsätzlich den Zweck, die Töne zu verlängern, und zwar auf Grund der „instruments de ce temps ne permettent pas de soutenir le son isolé" (III). Diese irrige Instrumententhese als Begründung für das große Ausmaß der Verzierungspraxis im Zeitalter vor der Verbürgerlichung der Musik ist schon früh widerlegt worden.[17] Die Klassifizierung der Ornamente gleich zu Beginn

[15] Z.B. gibt es solche Fälle wie den beschriebenen durchaus bei Bach, etwa in dem ersten Satz der Sonate aus dem *Musikalischen Opfer*.

[16] Vgl. S. 22ff. Schon 1878 veröffentlichte WASIELEWSKY den Bericht des französischen Gambisten Maugars über die Figurationen und das Stegreifspiel, das er während einer Italienreise 1639 hörte. – Zu erwähnen ist auch eine Schrift von KLEE (ca. 1870–80) wegen ihres engen Anschlusses an C. Ph. E. BACH und WAGNER, mit denen auch KROLLs Ausnahmeregeln übernommen sind. Sie sind ergänzt durch ein rhythmisches Reglement: Geht dem Trillerton der gleiche Ton mit gleichem oder kürzerem Notenwert voran, beginnt der Triller mit dem Hauptton. Falls der Vorton länger ist als der Trillerton, beginnt der Triller mit dem „Hülfston", was die „einzig richtige" Art des Trillers ist. Denn die Dissonanz-Konsonanz hat „eine beruhigende Wirkung auf das musikalische Gefühl" (23).

[17] So bei SCHENKER (1908, 6ff.: Die Ornamente seien „melodisches Element") und ECORCHEVILLE (1912, 14: mit Hinweis auf den Gesang).

des Buches – hier zitiert nach der französischen Ausgabe – wird in folgender Weise vorgenommen:

„I. Par le rythme: ... en répétant le son (trémolo, tremblement ou balancement). II. Par la mélodie: ... a) en ajoutant la note voisine supérieure (appoggiature longue ou breve, battement, trille, ribattuta). b) en ajoutant la note voisine inferieure (appoggiature, mordent, battement). c) [beides kombiniert] ... (double appoggiature). d) [beides kombiniert, von unten her, den Hauptton einschließend] ... (appoggiature renversé coulé, trille avec coulé). e) en exécutant à l'inverse le groupe précédant (grouppetto, groupe, doublé, trille avec commencement de doublé). III. Par l'harmonie: a) ... (port de voix, accent, appoggiature) b) ... (arpègement). IV. Par l'harmonie: au moyen de notes de transition (coulé, tirade). V. Par l'harmonie et le rythme, au moyen de l'alternance rapide de deux tons de l'harmonie (trémolando)".

Wesentlicher als eine Auseinandersetzung darüber, inwieweit diese Klassifizierung in sich stimmig ist oder nicht, erscheint die Frage, ob sie über ihren möglichen theoretischen Wert hinaus auch einen Nutzen für die Spielpraxis hat. Dies scheint jedoch selbst dem Autor nicht in den Sinn gekommen zu sein, denn er hat die anschließenden Verzierungserklärungen nicht im Sinne der eigenen Klassifizierung, sondern – wie üblich – nach Verzierungsarten angeordnet, d.h. keine Verknüpfung der beiden Teile des Buches hergestellt. Die Grundsatzgedanken finden keine Anwendung, die klassifikatorische Bemühung bleibt ohne Konsequenz für die Spielregeln. Dieses Auseinanderfallen von begründeten Spekulationen bzw. philosophisch-systematischen Höhenflügen einerseits und einem Agieren mit der musikalischen Grammatik und den althergebrachten Kunstregeln andererseits scheint eine Konstante in dieser frühen Periode der Verzierungsforschung zu sein. Das zeigen auch die Auslassungen von Adolf Bernhard Marx über die Arpeggio-Ausführung[18] und Wagners Herleitung des Grundsatzes vom Hilfsnotentriller.[19]

Die Tatsache, daß die Lehre von der Ornamentik trocken und nüchtern in der Art eines Hilfsfaches behandelt wurde, als ein Leseunterricht mit dem falschen Vorverständnis, die Entschlüsselung der Verzierungszeichen bedeute auch die Fähigkeit, das Spiel verzierter Musik zu beherrschen, deutet auf eine allgemeine Unsicherheit diesem Bereich gegenüber hin. Daß in dieser Form eines musikalischen Grammatik-Unterrichtes ein Fehler steckte, daß dadurch die Verzierungen und damit die ganze alte Musik auf einer zu niedrigen, nebensächlichen Ebene behandelt wurde, scheint zumindest unbewußt klar gewesen zu sein; sonst wären solche plötzlichen, eruptiven Ausbrüche systematisch-philosophischen Charakters wie die genannten nicht erklärlich. Sie sollten wohl einen Ausgleich zur trockenen Aneinanderreihung der Regeln bieten und auf dem Gebiet der Verzierungen auch einmal einen höheren Gedanken aufblitzen lassen. Aber dieses Schwanken zwischen Eklektizismus und plötzlichem Höhenflug vermochte doch nicht einen wesentlichen Mangel der gesamten frühen Verzierungslehre im 19. Jahrhundert zu beheben,

[18] Vgl. hier 13.
[19] Vgl. hier 18.

ob es sich nun um die frühen tastenden Versuche vor 1850 handelt oder die späteren größeren Abhandlungen: den Mangel an einer systematischen, vergleichenden Erforschung und Analyse der historischen Verzierungsanweisungen und -beschreibungen sowie der musikalischen Werke. Es gab noch keine Theorie, sondern nur Spielanweisungen: musikalische Vokabelhefte mit Ausspracheanweisungen zum Erlernen fremdsprachiger Wörter. Auch ein wenig Grammatik trat manchmal hinzu. Wie die Sprache aber klang, war nur mit großer wissenschaftlicher Phantasie und Gründlichkeit herauszubekommen, denn die Sprache war nicht nur fremd, sondern auch nicht mehr lebendig. Dieser Mangel wurde erst in einem allmählichen Prozeß behoben, der um die Jahrhundertwende zu einem vorläufigen Abschluß kam.

B) DIE SITUATION UM 1900 ODER: SIND WIR HEUTE WEITER?

Dem Beispiel KIESEWETTERS (1841) folgend beginnt ab 1890 eine Reihe von Forschern mit der Erkundung der aufführungspraktischen Bedingungen der frühen Monodie und Oper. Für diesen Forschungszweig haben vor allen Hugo GOLDSCHMIDT (1890, 1891) und Friedrich CHRYSANDER (1891, 1893) den Grundstein gelegt, und zwar mit Arbeiten über die Gesangspraxis um 1600. Diese eingeschlagene Richtung wurde weiterverfolgt in der Dissertation von Max KUHN (1900) und in dem zusammenfassenden Werk von GOLDSCHMIDT über *Die Lehre von der vokalen Ornamentik* (1907) im Grund abgeschlossen[20], wobei darin zusätzlich auch ein Großteil des 18. Jahrhunderts behandelt wird. Von diesen und einigen anderen Arbeiten ausgehend, soll ein Bild der Verzierungsforschung um die Jahrhundertwende gezeichnet und ein Ausblick bis zur Zeit um 1920 getan werden.

Die zentrale Frage, die hinter all diesen historischen Forschungen und Entdekkungen stand, wurde zu dieser Zeit eindringlich gestellt und nahm einen großen Teil der Fachdiskussion ein: die Frage nämlich, wie denn die gewonnenen historischen Erkenntnisse in der zeitgenössischen praktischen Aufführung alter Musikwerke ihren Niederschlag finden sollten. Die Diskussion hierüber sprengte selbstverständlich den Rahmen der Musik des 17. Jahrhunderts und konzentrierte sich – dem Inhalt der Frage entsprechend – auf diejenige Musik, die um 1900 als alte Musik besonders viel gespielt wurde, nämlich diejenige von Bach und Händel. Es ergaben sich dabei drei recht deutlich voneinander zu scheidende Standpunkte, nämlich der der Abstinenz, der einer bedingungslosen Aneignung und der einer gemäßigten, durch historischen Wandel gefilterten Anwendung.

[20] Anzufügen wäre noch der Hinweis auf die Dissertation von ALLERUP (1931) über die deutsche Gesangsverzierungslehre des 17. Jahrhunderts.

Den ersten Standpunkt vertrat z.B. Max SEIFFERT (1906), wenn er die Frage, ob eine Umsetzung der Forschung in die zeitgenössische Praxis „erstrebenswert" sei, „fast verneinen" wollte mit Rücksicht auf „die Mühseligkeit und den zeitraubenden Fleiß gelehrten Studiums" (615) für die Sänger. Und in dem 1961 erneut publizierten Werk Edward DANNREUTHERS (1893 und 1895) heißt es:

> „No one will care to advocate the revival of a host of obsolete curlicues und twirligigs, or the resuscitation of a habit of improvising facile variantes or running into division. Divisions and graces have had their day and have served their purpose. They are interesting, however, and we ought at least to understand them" (VII).

Daß dieses Argument von ETTLER (1908, 143) als besonders bescheiden gelobt und das ganze Buch sowohl von ETTLER als auch von KREBS (1893) als „das wissenschaftlich einwandfreieste" bzw. „bei weitem das beste und vollständigste" Buch dieser Art gepriesen wurde, zeigt, daß schon damals in weiten Bereichen der Musikwissenschaft die Trennung von der Musikpraxis geradezu als Beweis von Wissenschaftlichkeit galt und die archäologische Auffassung der Musikgeschichtsforschung[21] immer noch ihre Anhänger hatte. Diese Tendenz ist auch heute noch nicht ausgestorben, wie ein Blick in neuere Arbeiten zur Verzierungsforschung zeigt.[22]

Diesem Abtrennen der Verbindungsfäden zur musikalischen Praxis steht eine extrem andere Position gegenüber, die darauf hinarbeitet, die angehäuften Forschungsergebnisse allgemein zugänglich und nutzbar zu machen, und zwar ohne Abstriche. Die „Kunst des freien Verzierens und Variierens" nicht als „äußerliches Ding, für eitlen Virtuosenstand" wieder zum allgemeinen Besitz zu machen, sei „für die Musikwissenschaft eine der dringlichsten und lohnendsten Aufgaben ... aber auch eine langwierige", meint Hermann KRETZSCHMAR im Jahre 1900, und GOLDSCHMIDT (1907) sieht die alte Verzierungspraxis erst dann wieder „in derjenigen Form auferstehen, die sie zur höchsten Wirksamkeit und Eindringlichkeit hinaufführen", „wenn die Lehre von der Kunst des Veränderns einen Gegenstand des musikalischen Unterrichts überhaupt bildet" (7). Max KUHN (1900) schließlich mißt der Verzierungspraxis sogar die Fähigkeit zu, die gesamte moderne Musikproduktion positiv zu beeinflussen und damit eine grundsätzliche „Bedeutung für die Gegenwart" zu erringen (64). KUHN beklagt als Mangel des Musiklebens die lediglich „reproduktive" Tätigkeit der heutigen Musiker, bezeichnet die unproduktive, d.h. unverzierte Aufführung alter Musik als „Barbarei" (64) und empfiehlt, über Ortiz' Methode „allmählich in die Geheimnisse der Verzierungskunst wieder einzudringen" (87) und damit „die heutige Virtuosen-Ausbildung in Theorie und

[21] Vgl. die Ausführungen [5a].

[22] Vgl. HAMMERSCHLAG (1949):

> „Das Gewissen des Ornamentforschers ist schwer belastet dadurch, daß, indem er scheinbar bloß nach Gesetzmäßigkeiten forscht, er auch schon den Schritt von der Analyse zur Synthese, und vom Wissenschaftler zum interpretierenden Künstler gemacht hat, und Operationen am Kunstwerk einleitet, die tief in das Fleisch und die Organe des Kunstwerks einschneiden" (141).

Praxis um ein wichtiges Studiengebiet zu erweitern". Wer meint, diese Forderung KUHNS sei heute zum Teil überholt, da schon einige musikalische Ausbildungsstätten Kurse für historische Aufführungspraxis eingerichtet haben, unterschätzt KUHN, denn seine Vorstellungen haben einen weitreichenden Inhalt, der heute von Vertretern alter Musizierpraxis kaum erahnt wird: „Die Beherrschung der Verzierungskunst würde den ausübenden Musiker aus seiner gegenwärtigen vollen Abhängigkeit vom Tondichter befreien", und er könnte durch „produktive Mitarbeit einen Einfluß auf die Kompositionsweise ... gewinnen" (88). Das allerdings ist eine Idee, die bis heute in der Verzierungspraxis kaum rezipiert, geschweige denn weitergedacht oder der Verwirklichung nähergebracht ist. KUHN ist nicht allein mit solchen Vorstellungen. KRETZSCHMAR (1900) fordert den modernen Musiker auf, „moderne Vorurteile" abzulegen und die Werke von Quantz und Tosi zu studieren: „Nicht blos der Behandlung der alten Musik wird es zugutekommen, wenn die nächsten Generationen sich die alten Lehrbücher wieder zueigen machen, wir werden einen höheren Virtuosenstand haben, die Verzierungskunst wird unter den Komponisten manchen Chopin zeitigen!" (68).

Solche Gedanken waren und sind im Vergleich zum Durchschnittsstand des musikwissenschaftlichen Problembewußtseins revolutionär, da sie sowohl die eigene Tätigkeit zur allgemeingesellschaftlichen Tätigkeit in Beziehung setzen als auch deren Veränderung zum Ziele haben. Sie konnten sich aber angesichts der weitgehenden Abstinenz gegen historische Musik im Kompositionsunterricht und gegen moderne Musik im Instrumentalunterricht jener Zeit nicht durchsetzen. Auch heute, wo der Umgang mit der Verzierungslehre auf spezielle Schulen oder Kurse beschränkt bleibt und nach wie vor das Dasein eines Hilfs- oder Ergänzungsfaches fristet, bleiben diese Gedanken kühn und utopisch wie um die Jahrhundertwende.

Bestimmend und für die Zukunft entscheidend war dagegen der dritte Standpunkt, derjenige der Milderung, Filterung und Mäßigkeit. Er wird vergleichsweise am häufigsten und in den vielfältigsten Gestaltungen geäußert.

Die Herkunft dieses Standpunktes ist offenbar die schon durch das ganze 19. Jahrhundert verfolgte Abwehr gegen das angebliche Übermaß an Verzierungen. In dem neuen Stadium der Forschung kommt diese Abwehr zum Ausdruck in Ermahnungen, doch nicht „um jeden Preis die Gesänge verschnörkeln" zu wollen (SEIFFERT, 1906, 598 und 609), in Beurteilungen von Koloraturen und Diminutionen bei Motetten- und Madrigalbearbeitungen von Rognoni, Bovicelli oder Bassano als „Irreleitung", „Verunstaltung", „noch unreife, gärende Bewegung", „vollständige Verkennung des Palestrina-Stils", als „Unsitte", „Unwürdigkeit", „Monotones und Geschmackloses" (GOLDSCHMIDT, 1890, zit. [2]1892, 107; 1891, 117), in der Verurteilung reich verzierter Musik als „verwildertem Naturalismus" (LEICHTENTRITT, 1908, 615) oder in der Ablehnung der Ornamentvielfalt bei A. Scarlatti, Caldara oder anderen als „monotone(r) Gleichmäßigkeit", „Ausschreitungen", als „Entgleisen" und „Unschöne(m)", was „glücklicherweise ... nicht allzu häufig" sei. Es heißt sogar, Reinhard Keiser mache sich „einer ästhetischen Ungeheuerlichkeit schuldig" (GOLDSCHMIDT, 1907, 14, 34, 57, 89). Es ist bemerkens-

wert, mit welcher Selbstverständlichkeit sich hier die Musikgeschichts-Forscher zu Musikgeschichts-Richtern machen, und dies, obgleich sie das Corpus delicti nur in Noten vor sich haben, sich also gar keine eigentliche Klangvorstellung machen können.

Bemerkenswert ist auch, mit welcher Sicherheit über Bearbeiter (z.B. Palestrinas) und „kleinere" Meister geurteilt wird. Ein Komponist wie Palestrina dagegen ist über jeden Zweifel erhaben, selbst wenn die Möglichkeit naheliegt, daß er selbst seine Werke passeggierte. Kritik an Bach und Händel wird ebenfalls nie laut. Der Kult der großen Meister und großen Werke ist vollständig, und die Forscher sind ihre Anwälte. Dies zeigt sich auch darin, daß z.B. GOLDSCHMIDT die Diminutionspraxis des 16. Jahrhunderts hart geißelt, aber die doch wohl immer noch recht große Verzierungs-Vielfalt in der Monodie und frühen Oper mit Interesse und Wohlwollen beschreibt, offenbar weil es sich das eine Mal um eine Bearbeitungspraxis, das andere Mal um einen Teil eines originalen Werkes handelt. Die Praxis des Kolorierens scheint nach seiner Auffassung ein Werk eher zu verfälschen als zu bereichern. Aber auch der relative Rückgang der Diminutionsfreiheiten um die Wende zum 17. Jahrhundert scheint seine Sympathie mitzubeeinflussen.[23]

Diese Abwehr des Allzuviel, mag sie auch auf Gründen wie den soeben genannten beruhen, wird von den Autoren auf eine höhere erklärende Ebene gehoben. Auch hier leistet GOLDSCHMIDT den stärksten Beitrag.

In seinem Buch von 1907 führt er folgendes dazu aus:

> „Nur insoweit sie [die Barockornamentik] sich auch dem musikalischen Empfinden des modernen Hörers eignet, die Grundlinien so zu verändern, daß die Plastik des Melos gesteigert und somit eine Verstärkung und Vertiefung des Ausdrucks bewirkt wird, ... hat sie Existenzberechtigung. Das Bestreben, in historischer Treue zu verfahren, darf sich nur unter diesen ästhetischen Voraussetzungen betätigen. Wo sich eine fühlbare Divergenz zwischen ihnen und dem Verfahren der Alten ergibt, werden wir immer für eine unserm Musikempfinden gemäße Ausführung eintreten." (3)
> Man solle die alte Musik nur „in derjenigen Form zur Aufführung bringen, die ihr ein völliges Erfassen in der Psyche des modernen Hörers sichert" (2).

Gegenüber bestimmten Freiheiten, die sich CHRYSANDER in seinen Händelausgaben in Nachfolge der Lehren von Quantz und Agricola nimmt, heißt es (155): „Ästhetische Erwägungen haben uns zu leiten, historische Treue kommt immer erst

[23] So sagt Zacconi schon 1592 (CHRYSANDER, 1891, 394): „La gorgia non tanto consiste nella variatione, ò nella diversità de' passaggi, quanto che in una giusta, et terminata quantità di figure". Interessant ist, wie unterschiedlich dieser Rückgang von improvisatorischer Vielfalt zu Begrenzung und Formelhaftigkeit in der damaligen Forschung begründet wird, und mit welcher Parteilichkeit dem eigenen Forschungsstand gegenüber dabei gearbeitet wird: Der auf Vokalmusik konzentrierte GOLDSCHMIDT (1892, 110) macht die Instrumentalmusik dafür verantwortlich, die Vokalpassaggi dahingehend beeinflußt zu haben, daß diese „instrumental und unsanglich" wurden, während der um den Tastenmusiktraktat Dirutas bemühte KREBS (1892, 373) das Gegenteil annimmt: „Das Zierwerk steht auch noch in völliger Abhängigkeit vom Gesang. Das zeigt sich schon darin, daß der Verfasser sagt, um gut zu diminuieren, müsse man ein guter Sänger ... sein! Es zeigt sich ferner in der Art der Ausschmückungsformen."

sekundär in Betracht." Der Bezugspunkt dieser Argumentation ist demnach die Rücksichtnahme auf das Hörvermögen des modernen Hörers.[24]

Das nächste Argument gegen das Übermaß, wie es z. B. CHRYSANDER im Hinblick auf Händel vorträgt, betrifft die Frage, ob es ein „historisch echtes" Musizieren überhaupt gebe, denn schließlich sei damals jede Art von Verzierungen eine von mehreren Möglichkeiten gewesen. Im übrigen bilde „sie doch überdies nur die Überlieferung einer Sonderpraxis, eben des Kreises um Händel", und könnten darum nur „Anregungen für die heutige Gestaltung sein" (155):

> „Selbst eine vollständig zuverlässige Niederschrift eines der größeren Oratorien Händels, wie es unter seiner Leitung gesungen wurde, könnte heute für uns nicht mehr bilden als ein interessantes Denkmal, eine lehrreiche Anleitung, aber den Wert eines unverbrüchlichen Kanon könnte sie nicht beanspruchen" (37), „sofern sie sich nicht mit unserm musikalischen Empfinden völlig deck(t)" (136).

Diese Bedenken gegen historische Buchstabentreue und eine daraus bedenkenlos übernommene Anweisung, „wie wir heut singen sollen" (155), gewinnen – auf GOLDSCHMIDT bezogen – an Überzeugungskraft, wenn wir bemerken, daß er bei seinen eigenen beispielhaften Bearbeitungen z. B. aus *Samson* oder *Josua* (159ff.) den historischen Anweisungen nur durch einen geradezu geizigen Umgang mit einigen wenigen wesentlichen Manieren Rechnung trägt, auch das Da-Capo kaum verziert mit der Begründung, es solle „die Wiederholung hier wirklich im wesentlichen eine Wiederholung sein, und Zusätze ... [sollten] nur in dem Sinne einer intensiveren Betonung der gegebenen Gedanken statthaben" und nicht als „eine Umwertung der Tonphrasen" wie im „galanten Stil" wirken (157). Überhaupt sei die Hauptaufgabe „für die heutige Praxis die ästhetische Würdigung der Frage, ob die Veränderungen geeignet sind, den zugrunde liegenden Affekt zu steigern, oder doch wenigstens die melodische Linie zu verschönern und abzurunden" (ZIMG 9 [1908] 19).

Zwar betont GOLDSCHMIDT, daß die Verzierungspraxis des 18. Jahrhunderts der Betonung und Hervorhebung von „Gedanken", „Affekt" und „melodischer Linie" dient und daß hier die Ursachen für viele der üppigen Ornamente aus dem „Kreis um Händel" liegen. Jedoch sind diese Argumente GOLDSCHMIDTS offenbar nur zum Schein aufgeführt. Sie bewahren den Autor davor, seine Ablehnung, die er gegenüber jeglicher Interpretenwillkür am großen Kunstwerk anzumelden hat, offen auszusprechen.

[24] Um dieses Punktes willen bezieht sich GOLDSCHMIDT auch auf die vielfachen Verzierungsverdikte mancher älterer Theoretiker:

> „Für uns sind diese Anschauungen umso mehr verbindlich, als unser Musiksinn durch die Entwicklung der Musik im 19. Jahrhundert auf syllabischen Gesang erzogen ist. Wir dürfen also weiter gehen als die Alten. Vieles, was den Alten zusagte, wird uns abstoßen. Wir werden uns darauf zu beschränken haben, die Melodie abzurunden, wo sie eckig erscheint. Uns Modernen steht die Pflicht, die großen Musikwerke des 18. Jahrhunderts dem Empfinden des modernen Hörers zu erschließen, höher als die philologisch gewissenhafte Ausführung im Sinne der Alten." (1907, 100).

Hier scheint nämlich der Zentralpunkt der Diskussion zu liegen. Indem die Frage über Maß und Art der Verzierungen alter Werke auf ein ästhetisches, d.h. normatives Niveau gehoben wird, indem Grenzen und Ermahnungen gegeben werden, gerät die eigentlich zugrunde liegende Frage aus dem Blick, nämlich wer denn damals im 18. Jahrhundert die Verzierungen anbrachte und wem man dies heute überlassen soll. Es waren und sind die Interpreten. Ihr seit der sogenannten Klassik von den Komponisten sorgsam eingeschränkter Bewegungsraum würde sich durch Erlaubnis zu Extempore-Zusätzen wie den Verzierungen in ungeahnter Weise erweitern. Ein solcher Vorgang aber würde das Ende von Integrität und Unantastbarkeit des seit der Klassik gehüteten „Originalwerkes" bedeuten. Es geht hier offenbar um ein soziales Problem unter den Musikern, um ihren Anteil an Schöpfung und Wiedergabe von Musik, mit denen das Bestehen oder der Untergang der „Werke" verbunden ist.[25] Der Gedanke an eine zunehmende Teilnahme der Spieler und Sänger an der Produktion, z.B. durch freies Verzieren, würde auf musikalisch-soziale Zustände wie im 16., 17. oder frühen 18. Jahrhundert zurückweisen, als der schöpferische Anteil des Komponisten und des Interpreten am Erklingenden noch weitgehend gleichberechtigt nebeneinanderstand.

Ob solche Zusammenhänge den Forschern um die Jahrhundertwende deutlich waren, ist nicht in allen Fällen klar. Für den erstgenannten Standpunkt, den der völligen Abstinenz gegenüber der Praxis, ist eine bewußte Abschirmung des Kunstwerkes durchaus anzunehmen, in das – zufolge HAMMERSCHLAG[26] – die Verzierungs-„Operationen" des „interpretierenden Künstlers" „tief ... einschneiden" würden. Demgegenüber ist offensichtlich, daß die Vertreter des zweiten Standpunktes, unter ihnen vornehmlich KUHN, sich dieser sozialen Bedingungen bewußt sind. KUHN vertritt die Forderung nach Aneignung und breiter Anwendung der Verzierungspraxis explizit im Blick auf das zeitgenössische Musikleben, in dem der Musiker lediglich „reproduktive" Tätigkeit leisten müsse. Entsprechend fordert er „produktive Mitarbeit" und sieht einen Einfluß auf die Produktionsweise von Musik auch in der Komposition voraus.

Die symptomatische Haltung für die Musikforschung zeigt dagegen der dritte, hauptsächlich an Äußerungen GOLDSCHMIDTS exemplifizierte Standpunkt. In ihm scheint das bereits einmal angesprochene „Zauberlehrlings"-Syndrom besonders hervorzutreten.[27] Die alte Musik war mit großem Ungestüm wiederentdeckt und gesammelt worden und dann unter den Bedingungen der klassischen und romantischen Musik, d.h. ohne aufführungspraktische Anweisungen, publiziert worden, denn es hatte ja keine entsprechende Forschung stattgefunden. Nun, da der Anspruch auf aufführungspraktische Forschungen und Veröffentlichungen immer drängender wurde, zeigte sich ihr zweites Gesicht. Sie ließ sich nicht widerspruchslos als historische Vermehrung von „Klassiker-Werken" benutzen. Vielmehr enthüllte jede weitere Entdeckung der aufführungspraktischen Bedingungen, daß diese

[25] Die sozialen Wandlungen, die mit der abnehmenden Verzierungspraxis im 18. Jahrhundert einhergehen, werden ausführlicher reflektiert 95–103.

[26] Vgl. hier 22, Anm. 22.

[27] Vgl. hier 12.

Musik ihrem Wesen nach zu dem Prinzip der „Originalwerke" und der „Großen Meister" im Widerspruch stand und daß man, wenn man ihr tatsächlich unter ihren eigenen Prämissen gerecht werden wollte, entscheidende Änderungen im Bewertungssystem der Musikproduzenten, in der Musikausbildung, im gesamten Musikleben bewirken mußte.

So sehr dies z.B. von KUHN begrüßt wurde, so sehr wurde es von der GOLDSCHMIDTschen Richtung abgelehnt. Alle Begründungen, die GOLDSCHMIDT für den möglichst sparsamen Gebrauch der historischen Verzierungspraxis aufführte, ob die Rücksicht auf den modernen Hörer, das Studium der alten Theoretiker, den Hinweis auf die begrenzte Beispielkraft einzelner historischer Schriftbelege oder die Bezugnahme auf Affekt und Melodie, haben letztlich nur die eine Konsequenz, daß man sich mit den aufführungspraktischen Lehren der alten Musik nicht ernsthaft praktisch auseinandersetzt, d.h. weder erprobt noch experimentiert, sondern von vornherein auf der Basis der „Kunstwerk"-Auffassung reglementiert.

Dies wird auch ganz offen geäußert: GOLDSCHMIDT ist dafür, die historischen *messa di voce* – Anweisungen für lange Töne „in das Museum einer vergangenen Kunstbetätigung zu verweisen"[28], denn es sei unser „Recht und unsere Pflicht ..., die Errungenschaften einer fortgeschrittneren Ästhetik auch dem älteren Kunstwerke zuzuführen" (114). Und BEYSCHLAG sekundiert (1908):

> „Die Diminution ist eben eine Kleinkunst, und sie vermag bei Werken dieses Genres mitunter glückliche Wirkungen zu erzielen. Tonschöpfungen von monumentaler Bedeutung schädigt sie unbedingt, indem sie deren Originalität verwischt und sie auf ein Alltagsniveau herabzieht. Daher müssen wir schon aus ästhetischen Gründen ihre Anwendung verwerfen, bei Händel ebenso wie bei Palaestrina!" (118).

Auch Hans Joachim MOSERS Feststellung (1916), daß „alzu starre Anwendung der von den Zeitgenossen Bachs aufgestellten Leitsätze ... dem gegenwärtigen Geschmack und musikalischen Empfinden absolut widerspricht" (19), läuft auf eine Verfestigung der Trennung von Forschung und Praxis hinaus, und zwar insofern, als die Forschung als Hüterin der „Kunstwerk"-Ästhetik ihre gefährlichen Forschungsergebnisse sozusagen unter Quarantäne stellt und sie nicht den praktizierenden Musikern zur selbstbestimmten, beliebigen Erprobung anempfiehlt.

Selten – allerdings auch ergebnislos – sind dagegen Äußerungen wie die von Max SEIFFERT (1906): „Was wir Stilgefühl nennen, ist günstigen Falls subjektives Empfinden, vererbt von Lehrer auf Schüler. Tradition und Stilgefühl, beides kommt in bedenkliches Schwanken den unerbittlichen Zeugnissen der wirklichen alten Praxis gegenüber" (598).

Im Ganzen betrachtet, läßt sich hier in Parallele zu entsprechenden machtpolitischen Erscheinungen des deutschen Kaiserreiches eine Art in die historische Dimension übertragener Kolonialismus konstatieren, indem der alten Musik – entsprechend fremden Völkerschaften – nicht ihr angestammter und von ihr selbst beanspruchter Lebenszusammenhang belassen wird, auch kaum die Bemü-

[28] Die Erwähnung des „Museums" ist ein deutlicher Beweis für die angenommene (vgl. hier 14) „archäologische" Haltung eines Zweiges der Forschung.

hung gemacht wird, das Interessante und Wichtige an diesem von der eigenen Kultur abweichenden Lebenszusammenhang unvoreingenommen festzustellen und möglicherweise sogar zu übernehmen, sondern indem a priori die eigene Kultur als die überlegene betrachtet wird und ihre Prinzipien der fremden aufoktroyiert werden, wodurch diese stark beeinträchtigt, wenn nicht gar zerstört wird.[29]

Überblickt man abschließend die drei referierten Standpunkte, so ist festzustellen, daß – etwa im Vergleich zu der Zeit vor 1880 – eine gewisse Verbreiterung und Konkretisierung der Diskussion stattgefunden hat. Ansätze zur Theoriebildung am Gegenstand der aktuellen Aufführung alter Musik lassen sich erkennen, und zwar vor allem was die soziale und die ästhetische Auffassung dessen betrifft, was die Zeugnisse des 17. und 18. Jahrhunderts für die moderne Spielpraxis bedeuten können. Eine Theorie der Interdependenz zwischen der Aneignung alter Musik und dem Strukturwandel in der modernen Musikszene hätte sich ergeben können. Auch andere Richtungen der Theoriebildung hätten durch eine weiterführende Diskussion hervortreten können, wenn die Erforschung der aufführungspraktischen Bedingungen alter Musik auch wirklich „praktisch" geworden wäre als ein Experimentier- und Forschungsunternehmen gleichberechtigter und sich gegenseitig wahrnehmender Forscher und Spieler bzw. spielender Forscher und forschender Spieler.

Eine solche Entwicklung setzte aber erst in den zwanziger Jahren ein. Hervorgerufen wurde sie vor allem durch die weiter vordringende Beschäftigung mit alten Instrumenten, die eine intensivere Auseinandersetzung mit der überlieferten Spieltradition durch die Spieler selbst herbeiführte.

Die Situation um 1900 erlaubte aber solche Weiterführungen noch nicht. Im Gegenteil waren Tendenzen einer autoritären Besitzhaltung der Forscher ihren Ergebnissen gegenüber nicht selten. Manche Äußerungen sprechen geradewegs gegen eine breitere Beteiligung am Erproben und Beurteilen der zu Tage geförderten Spielanweisungen, so wenn Hugo LEICHTENTRITT (1908) fordert: „Für die Vortragsweise müssen feste Formen gegeben werden; erst innerhalb dieser soll die Persönlichkeit des Vortragenden sich geltend machen." Und: „Was echte Kunst ist, d.h. was kunstgemäßer Ausdruck einer starken reinen Empfindung ist, das ist dem Kunstverständigen immer einleuchtend, so alt es auch sein mag, – wohlgemerkt dem Kunstverständigen, nicht dem ‚modernen Hörer' oder ‚uns' schlechthin." (615). Damit ist GOLDSCHMIDTS Primat der modernen „fortgeschrittneren Ästhetik" über die alte Spielpraxis auch personell festgelegt: Ihr Priester und Richter ist der „Kunstverständige", der alles beurteilen kann, „so alt es auch ist". Daß hiermit kaum der Virtuose oder Sänger gemeint ist, sondern der historisch gebildete Musikforscher, wird durch eine emphatische Äußerung von Max SEIFFERT (1906) nahegelegt, wonach die „wiedergewonnene, wahre Tradition" vollständig gesichert sei, wenn „zur richtigen Zeit nur immer *ein* Mann da ist, der, wie CHRYSANDER unserer

[29] Daß auch die Parallelisierung der beiden Arten des Kolonialismus auf ökonomischer Ebene möglich wäre – die alte Musik unter der Bemühung, sie in ursprünglicher Spielpraxis erklingen zu lassen, wäre damals wohl kaum sofort lukrativ gewesen! –, sei ebenfalls noch angemerkt.

Zeit ... über gründliches historisches Wissen und musikalisches Feinempfinden" gebiete (615).

Die um und nach 1900 erschienenen umfangreicheren Verzierungslehren tragen denn auch alle den Stempel dieser ganz aufs Forschen und auf die Forscher fixierten Auffassung. ECORCHEVILLE (1912) ist um eine Verfeinerung der Systematik sämtlicher Verzierungsfiguren über GERMER[30] und RIEMANN[31] hinaus bemüht, und zwar auf melodischer Basis von den Grundelementen „oscillation" (Wechselbewegung mit Rückkehr zur Ausgangsnote) und „appuy" (Fortschreitung von zwei oder mehr Tönen in gleicher Richtung) ausgehend. Durch Kombinationen ergeben sich 36 Möglichkeiten, die der Autor in historischen Quellen nachzuweisen sucht, wobei er allerdings zu manchen „figures barbares" und „gestes inconnus" vorstößt, auch die Grenzen zwischen Spiel- und Setzmanieren völlig außer Acht läßt.

BEYSCHLAGS Buch *Die Ornamentik der Musik* (1908) zeigt zwar die Bemühung, durch Beispielfülle und Aufteilung nicht nach Verzierungsarten, sondern nach Komponisten auf die Bedürfnisse des praktischen Musikers einzugehen, jedoch ist der Text „viel zu kurz und bündig" (LEICHTENTRITT, 1908/09, 617), und die Beispielaufzählung ist so unübersichtlich und „von Fehlern, Ungenauigkeit, Unzulänglichkeiten strotzend" (631f.)[32], daß dieses Buch nie eine ernstzunehmende Hilfe für die Praxis war.

DANNREUTHERS *Musical Ornamentation* (1893 und 1895) ist zwar ein sehr materialreiches und historisch gründliches Werk; es übernimmt jedoch einige grundsätzliche Fehler von den Vorgängerarbeiten. Von WAGNER[33] stammt die Methode, C. Ph. Emanuel Bach als Kronzeugen für die Ausführung der Musik seines Vaters abzulehnen, sich aber selbst nicht an dieses Verdikt zu halten. So schreibt DANNREUTHER:

> „It would be a mistake to accept him as a sole guide to his father's works ... He does not profess to be a guide to any man's other than his own ... The practice of J. S. Bach cannot be traced without constant reference to the works of his predecessors and the contemporaries of his early days." (XI)

Jedoch bespricht er vor dem Kapitel über J. S. Bach, das den ersten Band beschließt (Kap. XXIV), die Verzierungsregeln von Marpurg und Quantz, die doch inhaltlich und chronologisch direkt mit C. Ph. Emanuel Bach verbunden sind, und nicht mit dem Vater. Und ohne Quellenangabe von WAGNER und KROLL[34] übernommen sind

[30] Vgl. hier 19f.

[31] In der 8. Auflage seines *Musiklexikons* (1916) hatte RIEMANN eine Systematisierung der Verzierungen unter dem Gesichtspunkt des Rhythmus versucht (vgl. die entsprechenden Artikel).

[32] Es ist bezeichnend, daß der Kritiker ABER (1912, 1515) es ganz „natürlich" findet, daß das Buch schlecht ist, „denn er hat niemals ein geregeltes musikwissenschaftliches Studium durchgemacht; und das ist unumgänglich notwendig, wenn man die ältere Zeit behandeln will. Mit dem guten Willen allein ist da nichts zu machen." Könnte ein Nicht-Studierter etwas Brauchbares über Beethoven schreiben?

[33] Vgl. hier 17.

[34] Vgl. hier 18 u. 16.

die nicht auf historischer Erkenntnis, sondern nur auf Erfahrungs- und Geschmacksurteile gegründeten Ausnahmeregeln für den Trillerbeginn von der Hauptnote aus.

Arnold DOLMETSCHS Riesenwerk *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth centuries* (1915), das wohl in der Folgezeit verbreitetste und einflußreichste Buch seiner Art, ist laut Vorwort (VI, VII) dazu bestimmt, „to play properly a piece of old music" innerhalb des „present revival". Es hat, vor allem durch sein 25-seitiges „Chapter IV. Ornamentation" den Zug zur unbegründeten Regelbildung und zu autoritären Vorschriften sehr verstärkt.

Für die Bach-Zeit hat DOLMETSCH die lange Zeit unumstößliche, regelverbrähmte Tradition des langen Vorschlages mit Halbierung bzw. Drittelung der Hauptnote und die des Trillers „auf Schlag" endgültig zementiert (104, 124ff.), ohne die Ergebnisse der vorausgehenden Forschung oder die zahlreichen Erörterungen dieser Frage aus dem 19. Jahrhundert (WAGNER, KROLL, DANNREUTHER) zu beachten.[35] Stattdessen gelten entgegen allen anderslautenden Erkenntnissen der Forschung C. Ph. E. Bach und Quantz („Bach's contemporary"! 104) als die Kronzeugen seiner Empfehlungen. Wertvoll ist die Sammlung z. T. unbekannter Theoretikerzitate, z. B. im Trillerkapitel. Aber es ist auch ein wesentlicher Mangel darin zu sehen, daß diese vielen Zitate aus verschiedensten Federn, Jahrzehnten und Ländern unbefragt, für welche Zeit oder Musik, für welchen Stil oder Affekt sie gelten, in Bausch und Bogen zur Stützung von DOLMETSCHS einfachen und unerschütterlichen aufführungstechnischen Prinzipien dienen müssen, selbstverständlich immer auch in Bezug auf sämtliche Musik Bachs, der als der an eigenen Äußerungen ärmste Komponist dabei natürlich am undifferenziertesten behandelt wird.

DOLMETSCH gewinnt seine Erkenntnisse nur in sehr beschränktem Maße aus der Analyse von Kompositionen. Die 40-seitige Abhandlung über den „Shake or Trill" enthält nur ganze vier Beispiele aus historischen Kompositionen (G. Gabrieli, Bull, Norcombe, J. S. Bach). Die wissenschaftliche Basis einer solchen Unterweisungsmethode ist schwach und führt zu einer verführerischen, aber gefährlichen Simplifizierung. Der Autor gibt sich, obgleich seine Kenntnis dem Titel nach „revealed by contemporary evidence" sein soll, den Anschein einer unumstößlichen Autorität, indem er sein Material stark systematisiert und zudem eine Fülle von Theoretikerzitaten herbeizieht. Hätte er sich – etwa dem Vorgehen BEYSCHLAGS folgend – mehr mit praktischen Beispielen auseinandergesetzt, so hätte er sicher größere Kompetenzschwierigkeiten bekommen.

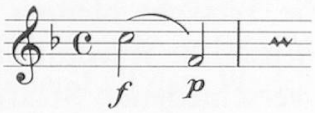
[35] Beispielhaft für die undogmatische Art, mit der teilweise um 1900 die Verzierungsfragen gesehen wurden, ist folgende Bemerkung Ernst Naumanns, zitiert bei EHRLICH (1898):

„Richtiges musikalisches Gefühl und gesundes Urteil werden bei Entscheidung über die Art der Ausführung der mannigfachen Verzierungen immer maßgebend bleiben müssen. Denn Bach hat sich offenbar auf dem damals in nicht geringer Verwirrung befindlichen Gebieten der Ornamentik mit ziemlicher Freiheit bewegt, und es wäre daher strenge Anwendung feststehender Vorschriften, wie solche nachher von Ph. E. Bach, Türk und Marpurg aufgestellt worden sind, bei ihm übel angebracht". Vielmehr sei statt solcher „Schablone" „beste musikalische Einsicht" entscheidend (9).

Es bietet sich also um die Zeit von 1910 das Bild eines Rückfalles in die unergründeten und wissenschaftlich unausgereiften Regelmechanismen der Zeit von 1880 und früher, ohne daß die reiche Forschungsarbeit und die Ansätze einer theoretischen Diskussion aus der Zeit um 1900 aufgenommen oder gar weiterentwickelt worden wären. Tatsächlich zeigt die Diskussion verschiedener Standpunkte zur Ornamentpraxis um 1900, obwohl erst in Ansätzen geführt, eine Problemfülle, wie sie heute bei der Erörterung entsprechender Themen auf internationaler Ebene völlig unbekannt ist.[36] Vielmehr hat die Verzierungsforschung heute genug damit zu tun, jenen Zusammenhang von Forschung und Praxis anzubahnen, den die GOLDSCHMIDTsche Argumentation verhinderte, und jenen Glauben an feste Dogmen abzubauen, den Autoren wie DOLMETSCH, aller wissenschaftlichen Forschung zum Trotz, für Jahrzehnte in die Köpfe, Finger und Kehlen der Musikinteressierten eingepflanzt haben.

Wieweit auch schon vor DOLMETSCH dieser Dogmenglaube und vor allem das blinde Vertrauen auf C. Ph. Emanuel Bach auch bei sonst kritischen Forschern ging, zeigt die Einleitung zu den *Instrumentalkonzerten deutscher Meister* von Arnold SCHERING. Den ersten Takt eines Scherzo-Satzes von Telemann, der folgendermaßen beginnt

löst SCHERING (149) so auf:



Als Quelle hierfür gibt er C. Ph. E. Bach an. Dabei berücksichtigt er nicht:

1. C. Ph. Emanuel Bach selbst, der im *Versuch* (I, 2/2, §4f.) mitteilt, in der „Zeit vor etlichen Jahren" seien die „kleinen Nötgen ... allezeit kurtz abgefertiget" worden;
2. den Affekt, der gemäß der Angabe „Scherzo" eher eine schnell springende Bewegung als einen pathetischen Vorhalt erforderte;
3. die Möglichkeit, daß T.3 einen Hinweis für die rhythmische Ausführung liefern könnte, evtl. sogar 16tel-Ausführung gemeint ist, daß also die Schreibung T.1 nur eine graphische Konvention ist, um komplizierte Notationen zu vermeiden;
4. die Forschung, die angebundene Nötchen oft als kurz ausgewiesen hatte. So hatte DANNREUTHER (1893, 68) auf die Möglichkeit kurzen Vorschlag-Spiels hingewiesen, und in GOLDSCHMIDTS Kapitel „Der Vorschlag, Begriff und Arten" (1907, 101 ff.) wird die lange Auf-Schlag-Spielweise (nach C. Ph. E. Bach) für die Zeit J. S. Bachs als „Irrlehre" gekennzeichnet und der Rhythmus ♪ ♪ ♩ als ♩. ♩ ♩ ausgeschrieben.

[36] So z. B. bei den Round Tables und Symposia zu den Themen „Aufführungspraxis im 17. und 18. Jahrhundert" und „Die Rolle der improvisierten und notierten Ornamentik in der Entwicklung der Musik" beim Intern. Musikwiss. Kongreß 1961 in New York, *Kongreß-Bericht* New York 1961, Kassel etc. 1961, Bd. I und II.

Wahrscheinlich wird es auch heute noch viele Musikfachleute geben, die die Lösung SCHERINGS als die richtige akzeptieren würden. Von daher könnte man sagen, daß die Fortschritte, die die Forschung um 1900 gemacht hatte, durch die Reglementierungen der Folgezeit verloren gegangen und wertlos geworden waren. Und tatsächlich hat ja der Musikunterricht und die Konzertpraxis bis in die jüngste Vergangenheit die Anwendung der DOLMETSCH-Regeln und das treue Befolgen der Lehren C. Ph. Emanuel Bachs auf ihre Fahnen geschrieben, während die Musikforschung, sieht man von neuen Ansätzen in jüngster Zeit ab[37], die Frage der Ornamentik vielleicht aus einer gewissen Praxisfeindlichkeit heraus nicht weiter verfolgt hat. Stattdessen hat seit den Jahren nach dem 2. Weltkrieg die Praxis selbst die Initiative ergriffen und unter Auswertung der älteren Musikforschung und noch unerschlossener Quellen[38] eine Art der musikalischen Aufführung und damit auch einen Begriff von alter Musik ermöglicht, hinter dem die entsprechenden Bemühungen der heutigen etablierten Musikforschung hoffnungslos zurückliegen. Möglicherweise kann vom praktischen Musizieren her die Entwicklung weitergeführt werden, die KUHN und andere um 1900 anregten, die aber auf die beschriebene Weise abgebrochen wurde. Die noch ungeschriebene Geschichte der Musikwissenschaft sollte einmal die Frage untersuchen, ob diese Zurücknahme und Verhärtung auch in anderen Themenbereichen des Faches zu gleicher Zeit festzustellen ist und welche zeit- und gesellschaftsgeschichtlichen Gründe dafür genannt werden könnten. Nicht unberücksichtigt sollte dabei die Tatsache bleiben, daß die damaligen weltpolitischen Erschütterungen wie die Russische Revolution, der Weltkrieg und revolutionäre Aufstände und Kriege in verschiedenen Staaten auch auf anderen Gebieten geistiger Produktion ähnliche Sicherungs- und Regelbewegungen hervorgebracht haben mögen. Ob etwa der Übergang von der freien Atonalität zum Regelsystem der Dodekaphonie bei Schönberg oder die Aufstellung der Lehre vom Es, Ich und Über-Ich bei Freud, beide um 1920 vollzogen, mit diesen Erscheinungen in Zusammenhang stehen, ist eine offene Frage. Sicherlich aber wird auch eine vergleichsweise zweit- oder drittrangige Erscheinung wie die beschriebene innerhalb der Verzierungsforschung nicht ganz ohne Einflüsse zeitgenössischer sozial-politischer Bewegungen zu erklären sein. Innerhalb einer vergleichenden Untersuchung verschiedener Forschungsbereiche und -projekte der Musikforschung dürfte eine solche Fragestellung nicht unergiebig sein. Ohne eine solche Untersuchung müssen wir das Problem, warum ein für die Praxis alter Musik und damit die allgemeine Musikpraxis so wichtiger Forschungszweig wie die Verzierungsforschung um 1920 weit hinter den Stand von 1900 zurückfiel und dann fast 50 Jahre lang stagnierte, als gegeben und nicht hinterfragbar hinnehmen.

[37] Vgl. hier 101–102.

[38] Ganz wesentlich gewirkt haben in diesem Zusammenhang offensichtlich das Buch von Robert DONINGTON, *The interpretation of early music* von 1963 sowie die nach dem Krieg stark intensivierten Anstrengungen um den Bau „historischer" Musikinstrumente.

II SIND QUINTENPARALLELEN ERLAUBT?

A) GEHÖREN DIE VERZIERUNGEN ZUR MELODISCHEN GRUNDGESTALT, UND SIND SIE DEN REGELN DER SATZLEHRE UNTERWORFEN, ODER STELLEN SIE ZUSÄTZE DAR, DIE KEINE SATZFEHLER HERVORRUFEN KÖNNEN UND DIE MAN AUCH OHNE SCHADEN WEGLASSEN KANN?

Wenn man eines der verbreitetsten populären Handbücher zur Verzierungspraxis durchgeht, Hans Martin LINDES *Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik* aus dem Jahre 1958, findet man darin zwei sich widersprechende Äußerungen:

Die Verzierungen „sollten so klingen, daß sie nicht nur als Beigabe, sondern als Bestandteil des Werkes aufgefaßt werden" (6), aber „Wesentliche Manieren dienen dazu, eine Melodie aufzuputzen, ihr mehr Glanz zu geben; willkürliche Manieren dagegen sind mehr aus der Melodie heraus empfunden und gehen als Bestandteil der Melodie völlig in ihr auf" (6).

Sind die wesentlichen Manieren nun Bestandteil des „Werkes" bzw. der „Melodie" oder nicht?

Die Beantwortung dieser Frage hätte recht weitreichende Konsequenzen. Zum einen würde dadurch entschieden, ob man den alten Musikstücken etwas Wesentliches nimmt, wenn man nicht verziert bzw. vorgeschriebene Verzierungen nicht ausführt, oder ob sich in einem solchen Fall das „Werk" bzw. die „Melodie" fast ebensogut präsentieren könnte wie ohne Verzierungen, da diese ja nur ein schmückender Zusatz sind.

Zum anderen würde dadurch entschieden, ob man beim Setzen der Verzierungen Rücksicht auf die Satzregeln, etwa das Parallelenverbot, zu nehmen hat, d.h. ob die Verzierungen als „fehlerwürdig" anzusehen sind, oder ob man auf derlei Dinge keine Gedanken zu verschwenden hat, weil die Verzierungen als nur äußerliches Beiwerk an die für den eigentlichen musikalischen Hauptsatz gültigen Gesetze ihrem Wert nach gar nicht heranreichen.

Ehe dieser zweite Problemkomplex eingehender behandelt wird, soll eine Darstellung und Beurteilung der entsprechenden Meinungen aus der Verzierungsforschung etwas Klarheit für die Ausgangsfrage bringen, ob die Verzierungen nun Bestandteil des „Werkes" sind oder nicht.

Die frühe Verzierungsforschung hat sich nur langsam von der Meinung Zelters lösen können, man dürfe etwa den Werken Bachs, und zwar zu deren Nutzen, die Verzierungen beim Spiel wie einen „dünnen Schaum" abnehmen.[1] Erst dann träte ihr „lichter Gehalt" zutage.

Diese Position der radikalen Trennung von Grundgestalt und Zusatz ist auch noch bei KROLL (1866) zu bemerken, der zwar zunächst die Verzierungen als Elemente bezeichnet, die „fast organisch zu ihren Stücken" gehören „ähnlich den

[1] Vgl. hier 11.

Ornamenten an gotischen Bauwerken", dann aber fortfährt: „Sie athmen ferner so charakteristisch die alte Zeit und Empfindungsweise, daß man immerhin einen Reiz, einen Duft einbüßen würde, wenn man sie ganz wegließe" (XXXI). Die inhaltliche Ähnlichkeit von „Schaum" (Zelter) und „Duft" (KROLL) ist deutlich, und das Wort „immerhin" scheint anzuzeigen, daß KROLL das Weglassen zwar bedauerlich, aber nicht eben sehr schlimm fände. Eine Grundsatzfrage scheint es für ihn nicht zu sein. Und so ist auch der zusammenfassende Schlußsatz der Passage auf den ersten Blick bestechend, auf den zweiten verschleiernd und unpraktikabel: „Jede einzelne dieser Verzierungen mag zu entbehren sein, – *die* Verzierungen sind nothwendig." Im Gegenteil: Wenn keine Verzierung zwingend notwendig und begründbar ist, kann man auf sämtliche Verzierungen verzichten. Hier werden die Verzierungen – wohl aus Mangel an historischer Kenntnis – eher einer gefühlshaft-stimmungsbetonten Sphäre zugeordnet als einer inhaltlichen und strukturellen Funktionalität innerhalb der Musikstücke. Es ist verwunderlich, daß KROLL seinen anfänglichen Vergleich mit den gotischen Bauwerken nicht weiterverfolgte. Denn: Ist einer gotischen Kathedrale, wenn die Ornamente entfernt sind, nur ein „Reiz" oder ein „Duft" genommen, oder ist sie nicht vielmehr dadurch zerstört?

Gedanken wie die von KROLL könnten hier bis in die Forschungen der jüngsten Gegenwart hinein in großen Mengen aufgewiesen werden. Sie bringen kaum neue Gesichtspunkte. Die uneingeschränkt auf eine Zugehörigkeit zum Werk pochenden Zitate sind jedoch seltener und verdienen eine größere Aufmerksamkeit:

Der erste Forscher, der sich gegen den „verbreiteten Usus" wendet, wonach die „‚Verzierung' dem Wortsinne nach als äußerliche Ausschmückung, als mit dem Kunstwerk nur in losem Zusammenhange stehender Tand" gelte, ist offenbar Hugo RIEMANN (1884).[2] Leider begründet er nicht näher, warum die Verzierung seines Erachtens „organischer Bestandteil" des Kunstwerkes sei. Dies tun auch alle anderen Forscher nicht, soweit sie sich über historische Untersuchungen dem Problem nähern und größere systematische Anstrengungen scheuen. Stets sind es Hilfsvorstellungen oder Vergleiche, die – wie im Falle der „gotischen Bauwerke" – helfen sollen, das Problem zu lösen.

So versucht es DONINGTON (1963) mit einer Art englischem Humor. Um zu verdeutlichen, wie unsinnig die Ausschreibung reicher Verzierungen oder die notengetreue Wiedergabe eines Corelli'schen Adagio ist, setzt er S. 95 kommentarlos ein Notenbeispiel ein, in dem über liegenden Generalbaßakkorden eine Oberstimme sehr plump in einfachen Intervallen und Zeitwerten fortschleicht. Erst am Ende der nächsten Seite erklärt der Autor, es habe sich um die „dekolorierte Fassung" des Anfanges von Beethovens Frühlingssonate gehandelt. Dieser nicht in allem konsequente, aber auf unerklärliche Art einleuchtende Effekt vermag eine Ahnung davon zu erwecken, was uns alles an Eindrücken von dem tatsächlichen Klangbild jener Musik fehlt, die wir aus den teilweise recht mageren Notierungen der Zeit vor Beethoven kennen, und wie zerstörerisch für jene Musik ein Spiel nach Noten, d.h. ohne Verzierungen ist.

[2] §40, 181–85.

Diese Überzeugung versucht auch Arnold SCHERING (1931) zu vermitteln, indem er neben den historisch-exakten Fakten auch der menschlichen Atmosphäre Wert beimißt, innerhalb derer das Verzieren der notierten Musik vor sich ging. Dabei bemüht sich SCHERING um die Erzeugung von lebendigen, erregenden Situationsbildern, die seiner Auffassung nach einem modernen Interpreten evtl. mehr helfen können als viele Verzierungstabellen. Hier zwei Proben solcher einfühlenden Darstellungen:

„Irgendeine fünfstimmige Motette erklingt. Aber in Wirklichkeit nicht fünfstimmig, sondern zwanzigstimmig ist der angewandte Klangapparat. Soli erklingen, dazwischen Tuttis, hohe und tiefe Instrumente antworten, streichende, blasende, gezupfte, näselnde, brummende, klirrende, die Orgel, der Gesamtchor fällt ein, zersprüht abermals in Soli, und in fortwährender Beweglichkeit und prickelnder Unruhe schlingt sich durch Menschen- und Instrumentenstimmen das nie abreißende Band der ornamentalen Figuration bald des Diskant, bald des Lautenisten, bald des Tenors, bald des Kornettisten. Und nichts, gar nichts davon steht in der Partitur! Wahrlich, ein Spiel der Nerven und des Geistes von unerhörtem künstlerischem Wagemut" (135). Oder aber: „Die Musikabende im Potsdamer Schloß gewannen wohl gerade dadurch eine gewaltig anregende, vielleicht sogar nervenkitzelnde Spannung, daß jeder Vortragende, jeder Begleiter von Zeile zu Zeile und Augenblick für Augenblick hinsichtlich seines Geschmacks und seiner Schlagfertigkeit im Improvisieren der allgemeinen Künstlerkritik ausgesetzt war" (143).

SCHERING hält auch mit seiner eindeutigen Auffassung über die Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit der Verzierungen zu den alten Musikstücken in grundsätzlichen Formulierungen nicht hinter dem Berg: „Manieren und Diminutionen gehören zu dieser Musik wie die alten Klangfarben, und der Grund, warum im einzelnen Falle nicht immer auf ihre Notwendigkeit hingewiesen wurde, liegt darin, daß es sich um etwas Konventionelles handelte" (125): „Zugleich ergibt sich, wieviel Vorurteile wir heute noch abzulegen, wieviel falsche Pietätsgefühle gegenüber dem gedruckten Originale wir zu bannen haben, um zunächst wenigstens in den Vorhof dieser Musizierpraxis eintreten zu können" (135).

Ob die Verzierungen zu den Werken gehören oder nicht, soll nun etwas allgemeiner beurteilt werden, und zwar von den Feststellungen ausgehend, die Hans MERSMANN (1919/20) und Hellmuth LUNGERSHAUSEN (1934) über die verzierten Fassungen der Geigenwerke J.Gottl. Grauns und Franz Bendas machten: Oft nämlich gehe dabei die „Physiognomie des Themas vollkommen verloren" (112) zugunsten freiester Variation, die melodische Sequenzen unkenntlich mache und Einschnitte sowie Höhepunkte verlegen und verschieben könne (514, 524). Diese Feststellungen führen zu Zweifeln daran, ob die Ausgangsfrage, wie sie in der Forschung immer wieder auftritt, ob nämlich Verzierungen zum Werk dazugehören oder ihm als Zierat unterstehen, richtig gestellt war. Diese Ausgangsfrage liegt zwar latent immer in den Bezeichnungen des Sachverhalts beschlossen, ob nun von Verzierungen, embellishments, Ornamenten oder Fiorituren die Rede ist, und auch Vergleiche zu Parallelerscheinungen in der bildenden Kunst tragen meist das Selbstverständnis in sich, es handle sich dort wie hier um Zusätze zum „Eigentlichen". Aber

gerade solche Kunstvergleiche offenbaren die Fragwürdigkeit disziplinübergreifender Parallelen in diesem Bereich.[3] Es scheint nämlich, daß der musikalische Terminus Ornament oder Verzierung direkt von der bildenden Kunst entlehnt wurde und damit auch das von dort vertraute Verständnis der Sache mitübernommen wurde, wodurch aber eine ganz verfehlte inhaltliche Gleichsetzung stattfand. Denn die Technik der Ornamentsetzung ist in den beiden Bereichen ebenso unterschiedlich wie die Funktion der Ornamente.

Der Architekt, der Zeichner, der Maler oder Bildhauer, alle gehen von einem Rohbau, einem fertigen Portrait, einer fertigen Vorzeichnung oder einer rohen Gipsbüste aus, die es in einem weiteren Arbeitsgang zu bearbeiten oder zu verzieren gilt. Und in den meisten Fällen, es sei denn, es liege eine sehr verfeinerte Arbeitsteilung vor, führen die Genannten die Verzierung selbst aus oder entwerfen sie: Der Architekt bestimmt, wo welche Ornamente angebracht werden, der Zeichner umrahmt das Portrait mit einem Laubkranz usw.

In der Musik dagegen fallen die beiden Teile der Arbeit grundsätzlich auseinander. Sie werden von zwei verschiedenen Musikergruppen bestritten, vom Komponisten und vom Interpreten – ein Vergleich mit dem Architekten und dem Bauarbeiter bzw. dem Stukkateur ist folglich nicht möglich. Der Interpret ist nicht traditionell der Ausführende fremder Aufgaben, sondern er ist der Nachfolger bzw. Nachfahr des Spielmannes oder Volkssängers, der seine Musik tradiert übernahm oder selbst erfand. Das Aufkommen des Komponierens und des Komponisten schränkte diese Möglichkeit und Fähigkeit bei ihm stark ein, machte ihn abhängig von fremden Erfindungen, lähmte aber nicht seine Fähigkeit der Selbsterfindung. Vielmehr verlagerte sie sich nun auf das Verändern der vom Komponisten gegebenen Vorlagen. Es ist also nicht so, daß sich in der Komposition und im Verzieren eine Hauptsache und ein Zusatz gegenüberstünden, sondern zwei inhaltlich und historisch getrennte Arten der musikalischen Produktion. Am verzierenden Sänger oder Spieler etwa des 17. Jahrhunderts ist weniger hervortretend seine interpretatorische Konzentration auf jedes einzelne komponierte Musikwerk, sondern seine ihm immer noch erhaltene Fähigkeit, sich vorgegebene Muster intuitiv anzueignen, seien diese Muster nun tradiert, wie einst in den Tänzen und Liedern, oder neu erfunden wie in den Kompositionen.

In diesem Zusammenhang ist ein zweiter Unterschied zwischen den Verhältnissen in der Musik und denen der bildenden Kunst zu sehen.

Außer in einigen extremen Stilarten wie z. B. dem Manierismus hat die Verzierung bzw. das Ornament an Häusern, in Bilderrahmen, in anderen Umrahmungen und Umkränzungen doch immer die Aufgabe des Hinweisens und Betonens, des

[3] Ähnlich argumentiert auch LACH (1913):

> „Alle diese Ausdrücke wie Ornament, agréments, fioriture etc. [sind] keine wissenschaftlich determinierten Begriffe, sondern der Analogie mit anderen Gebieten, z. B. der bildenden Kunst entnommene Bilder, Vergleiche, Metaphern ..., wodurch oft der Analogie zuliebe die wichtigsten Punkte nebensächlich gestreift oder wohl gar ignoriert, Unwesentliches über Gebühr in den Vordergrund geschoben und die markantesten Linien so verwischt wurden" (5).

Gliederns oder Absetzens, und zwar stets so, daß die Hauptsache, also das Portrait oder die Tür oder die Säule inmitten der Umrahmungen deutlich zu sehen oder aber unter der Verbrämung zu erkennen ist. Hier scheint ein funktionales Gegenüber von Hauptsache und Zusatz zu bestehen, was natürlich nicht bedeutet, daß die Hauptsache ohne den Zusatz den gemeinten Bestand haben könnte. Tatsächlich ist die verzierte Türumrahmung zugleich Zusatz und Teil der Tür.

In der Musik dagegen verhält es sich anders. Außer den ganz einfachen wesentlichen Manieren wie Doppelschlag, Vorhalt oder Triller, die deutlich zeigen, welcher Ton der Hauptton ist, ist in den meisten anderen Fällen bis hin zu den Möglichkeiten willkürlicher Manieren in der Art Bendas oder Grauns die Funktion des Hinweisens oder Umrahmens wie in der bildenden Kunst nicht mehr gegeben. Vielmehr entwickeln die sog. Verzierungen in der schon dargelegten Art einer anderen Produktionsform ein Eigenleben sowie eigene Bedürfnisse und verwenden dazu das Material der Komposition. So kommt es, daß die Ornamentik weniger ein Teil des Werkes ist, sondern daß das Werk zu einem Teil der Ornamentik wird, wobei die aufgeschriebene Musik nicht als Hauptsache wirkt, sondern als Skizze oder gar als Vorschlag für eine Klangform. Dieser „Skizze" bemächtigt sich der ausübende Musiker, indem er seine Produktionsart der Komposition integriert.

Die Töne der Komposition gehen also nicht nur in die Spielpraxis ein; sie gehen insofern auch in ihr unter, als sie in die Spielfloskeln einbegriffen werden und nicht mehr als Hauptbestandteile der Satz-Partikel erkennbar sind. Für diesen Vorgang kann ein Begriff wie Verzieren oder Ornamentieren kaum sinnvoll verwandt werden. Eher ist das alte Wort von den Manieren bzw. der „Manier zu spielen" am Platze, weil es der selbständigen Erfindungs- und Spieltätigkeit einen eigenständigen Ausdruck gibt, nicht einen solchen, der sich – wie Verzieren – nur als einem anderen Wert untergeordnet begreifen läßt.

Die Frage, ob die Verzierungen Teil des Kunstwerkes sind oder nicht, ist also eine falsche Frage. Beide sind von unterschiedlicher Wesensart, wobei der Hauptunterschied in verschiedenen Produktionstechniken von Komponist und Spieler bzw. Sänger und den sich daraus ergebenden unterschiedlichen Funktionen von geschriebenen Noten und erklingenden Tönen liegt. Wenn daher das Verbot z. B. von Quintenparallelen beim sog. Verzieren auftritt, so kann dieses Verbot niemals von Interpreten-Seite stammen, sondern wird immer auf einen Komponistenstandpunkt zurückgehen, dem die Unterordnung der fremden Produktionsweise unter die eigene am Herzen liegt. Hier, in der theoretisch gestützten schriftlichen Produktionsform der Komposition hat ein Stimmführungsverbot nach Art des Parallelenverbots seine Heimat.

Die Frage nach dem Verhältnis Werk–Verzierung bedeutet genau wie die im Kapitel I beobachtete Frage nach dem erlaubten Anteil an Verzierungen in heutigen Aufführungen eine Fixierung auf den „ästhetischen" Standpunkt, impliziert also in diesem Falle auch eine Partei- und Stellungnahme für den Gegenstand des Kunstwerkes und des Komponisten, vernachlässigt jedoch die soziale Seite der Frage nach den am Zustandekommen des Klangbildes beteiligten Menschen und ihren Aktivitäten vollständig.

Der „ästhetische" Standpunkt ist jedoch zumindest in den letzten beiden Jahrhunderten, also seit dem Beginn der bürgerlichen Kunstwerk-Produktion und dem Beginn der Musikforschung, der bestimmende gewesen. Dies zeigt auch eine Untersuchung der drei großen systematischen Darstellungen, die die Frage der Ornamentik unter dem Gesichtspunkt der Werkverzierung bearbeiten, sowie eine ausführliche Diskussion des Parallelenverbotes im zweiten Teil dieses Kapitels.

Die drei großen systematischen Abhandlungen der Musikwissenschaft zur Frage der Ornamentik sind das Monumentalwerk von Robert LACH *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie* (1913), ein Aufsatz von Benedikt (Bence) SZABOLCSI *Über Kulturkreise der musikalischen Ornamentik in Europa* (1936) und eine Dissertation von Walter SMIGELSKI *Zur Ästhetik des musikalischen Ornaments* (1957).

Die Definitionen bzw. Abgrenzungen, die die drei Autoren bieten, zeigen ein ganz aufs Kunstwerk bzw. auf die Entwicklung der Komposition ausgerichtetes Denken. SZABOLCSIS Versuch einer vergleichenden Untersuchung von fünf Kulturkreisen der Ornamentik (ost-, nord-, west-, mitteleuropäisch und mittelländisch-südeuropäisch) kommt, was die drei letztgenannten Kreise angeht, zu einer „Scheidegrenze" mit einer Grenzlinie um 1700, vor der das „Ornament noch ... ein Hauptfaktor der Melopöie" war, während es danach „nunmehr tatsächlich als Dekoration" auftrat. Dies wird damit begründet, „daß die klassische Polyphonie mit architektonischer Ornamentik (halb Ornament, halb Motiv), die Homophonie eher mit dekorativer Ornamentik (Verzierung, kein Motiv) verbunden erscheint" (67 f.). Allgemein heißt es, Ornamentik sei „organischer Teil der Komposition selbst" oder „gedrängte, verdichtete Melodie" (65).

Die drei Elemente dieser Ausführungen, die Quasi-Definition, die Motivierung des Epochenübergangs von der Diminution zur „Verzierung" und die etwas unscharfe Unterscheidung zwischen Ornament und Verzierung, gehen auf LACH zurück. Dieser hatte die systematische Untersuchung der Ornamentik nicht in der Art von Kulturkreisvergleichen, sondern eher im Sinne einer Entwicklungs-„Geschichte der Melodie" (so der Titel) vorgenommen. Hierbei war er in drei Schritten vorgegangen, die vom „primitiven Element" (statisch: sinnliches Schwelgen, Auslebenlassen eines Tones) über das „primär-ästhetische Element" (Gruppieren: Symmetrie, Profilierung, die Entwicklung vom rein Praktischen zum Ästhetischen) zum höchsten, „architektonischen Element" (ästhetisch: nicht mehr „ornamentale" Figuren wie Triller und Vorhalte, sondern „konstruktive Manieren" wie Sequenzen usw., also „direkt in Architektonik übergehende Gebilde") führten (6 ff., 31, 82 f., 90). Das Kriterium für die Höherentwicklung war das „Gesetz der fortschreitend immer weiteren Bogenwölbung" (91), und als „Abgrenzung des Begriffes ‚musikalisches Ornament'" galt: „Eine aus sinnlicher Klangfreude hervorgegangene, mehr oder weniger symmetrisch konstruierte Anhäufung und Gruppierung von Tonmasse (sei es durch Tonwiederholung oder Zusetzung fremder Töne) um einen Ton, der wegen seiner besonderen architektonischen Wichtigkeit hervorgehoben (profiliert) werden soll." (33 f.)

Den Übergang von Diminution zu „Verzierung", wie ihn SCABOLCSI erwähnt, begründet LACH teilweise damit, daß Figuren der Diminution in einem „Prozeß der Resorption durch die Melopöie" in die Komposition integriert wurden oder es zu einem „Erstarren und Versteinern dieser Klauseln ... in gemeinsame Grundtypen" kam: „Hier lag es nahe, das Gemeine verschiedener Formen herauszugreifen und unter einem gemeinsamen Namen festzuhalten". „Symptom dieser Loslösung ornamentaler Formeln" sind die „stenographischen Sigeln". Sie zeigen eine „gewisse Äußerlichkeit und Formelhaftigkeit der Verzierung" an, „eine nurmehr lockere Verbindung zur Melodie ... im Gegensatz zu der melodieähnlichen Verzierungsmethode des 16. Jahrhunderts" (510, 445, 488, 446).[4]

Wenn SZABOLCSI das Ornament als „organischen Teil der Komposition" bezeichnete und LACH die Funktion schon eher abgetrennt im Zusetzen und Hervorheben sah, teilweise sogar nur eine „lockere Verbindung" feststellen konnte, so sind die Definitionen und Abgrenzungen bei SMIGELSKI ganz auf Trennung vom Werk abgestellt. Diese Arbeit soll abschließend etwas eingehender besprochen werden, weil sie sehr viele interessante Einzelbeobachtungen enthält, die teilweise auch die Gedankengänge über unterschiedliche Produktionsweisen streifen.

Der Plan, eine „Gebildetheorie" des „Problems Ornamentik" zu erstellen, das bisher weder „empirisch und theoretisch eindeutig geklärt", noch „widerspruchsfrei definiert" ist, und zwar eine Theorie, die „das Sein und das Erscheinen der Form zugleich erklären können [muß], weil sie zu einer Ästhetik führen soll" (4–7), geht von Funktionskriterien aus. Dies ist ein Vorzug, der gerade dem historischen Abschnitt bei LACH fehlt.

Hierbei streift SMIGELSKI kurz den Gedanken unterschiedlicher Produktionsweisen, indem er der Ornamentik ihres Mangels an Materialgebundenheit wegen die Qualität einer Gattung ab- und diejenige eines „Inbegriffs einer künstlerischen Verhaltensweise" zuspricht: „... es gibt z. B. eine Kunstgattung Musik, und es gibt eine Ornamentik Musik" (7). SMIGELSKI verfolgt diesen Gedanken jedoch nicht weiter, sondern geht in definitorischer Absicht an die Aufstellung dreier Bedingungen, die Kleingebilde erfüllen müssen, um als Ornament gelten zu können: 1) „Umriß-Schärfe", 2) „Angemessenheit der eigenen Größe", auch „Größenverhältnis" und „Quantum" genannt und 3) „Mittelcharakter" in Blick auf „eine zweckautonome Basis" (8f.). Diese drei Bedingungen setzen voraus, daß ein Ornament als „Verlebendigung" oder als „Gliederung", d. h. „akzentuierend" einer „Basis" gegenüber steht und „immer Zusatz-Charakter" hat. „In diesem Basis-Zusatz-Verhältnis liegt die grundsätzliche Existenzberechtigung des Ornaments" (7), wobei dieser Zusatz-Charakter später auch als „Schmücken" (15) bezeichnet wird.

[4] Vgl. auch die Systematisierungsversuche von Guido ADLER (1911, 110), der zwischen Ornamentik (aufgesetzte Tonformeln, äußerliche Klangbelebung) und Melismatik (eingearbeitete Mikroorganismen von organischer Bedeutung) unterscheidet und noch eine vermittelnde Gattung Koloratur hinzufügt. FERAND (1938, 421) betont wie LACH das „allmähliche Erstarren" „zum dekorativen Ornament", faßt aber andererseits (372) Verzierung und Diminution als „lineare" Komponente des „Improvisationstriebes" zusammen gegenüber harmonischen und rhythmischen Aktionen (vertikale Komponente).

Ein Vorgehen, das diese Grundbedingung des Zusatz-Charakters aufstellt und das sich gleich zu Beginn festlegt, ohne zunächst die Funktionsbedingungen dessen, was in der Geschichte Ornament genannt wurde, zu prüfen, ist gefährlich, zumal die Grundbedingung aus dem ständigen Vergleich zur bildenden Kunst hergeleitet wird und so die Ornamentik als eigenständiges, alle Kunstgattungen übergreifendes Sondergebiet dargestellt ist. Daher wird behauptet: „Das Vorkommen der Ornamentik in allen Kunstgattungen ist gerade das Besondere, das sie mit keiner Kunstgattung gemeinsam hat" (7). Aus einem negativen Kriterium werden so grundsätzliche Folgerungen und fundamentale Bedingungen gezogen.

Neben dieser ungeprüften Ausweitung des Problems auf andere Gebiete liegt ein Hauptmangel darin, daß SMIGELSKI gegenüber LACH ins andere Extrem verfällt, in das des Überdefinierens. In der rigorosen Verkürzung des Ornamentikproblems durch eine dem eigenen historischen Standpunkt trotzende, gleich zu Beginn gegebene Definition dessen, was ein Ornament zu sein habe, verliert die Exemplifizierung der Ornamentik, aus der Perspektive historischer Forschung betrachtet, einen Großteil ihres Wertes. Aus dem völligen Verzicht auf Deduktion am historischen Material resultiert auch eine das ganze Buch durchziehende Kette von Hinweisen darauf, daß die Existenzmöglichkeit des so abgegrenzten Ornaments ständig gefährdet sei, etwa: „Materialidentität zwischen Basisgebilde und Zusatzgebilde [verringert] die Isolierbarkeit der Zusatzgebilde ...". Dies „kann zum Existenzproblem für die Ornamente werden, besonders dann, wenn es sich überdies noch um Gebilde aus einer Zeitkunst, wie z.B. der Musik handelt", die die „Erfassung von Kleingebilden" (10) erschwert.

Es kann wohl kaum die Rede von material- oder funktionsgerechten Kriterien sein, wenn diese sich kurz nach ihrer Aufstellung auch schon als Gefährdung für den Bestand des durch sie bestimmten Untersuchungsobjektes herausstellen. Eine vorangegangene Analyse wenigstens eines historischen Beispiels, z.B. des Mittelsatzes des *Italienischen Konzertes*, wäre für die Herausarbeitung differenzierter Gedanken zum Basis (Werk)-Zusatz-Problem nützlich gewesen.

Es scheint weiterhin, als ob die Abgrenzung des Ornaments von vornherein auf einen ganz bestimmten Typus hin konzipiert ist, nämlich auf den der Barockornamente, wie man sie sich landläufig von den französischen Verzierungstabellen her vorstellt. So wird „das Formelhafte und Regelhafte zum Prinzip der musikalischen Ornamentik" in vielen ihrer Geltungsbereiche erhoben und eine Art allgemeiner „Versteinerung" festgestellt (11). Weiter wird gesagt: Das Umrißkriterium, d.h. die „Eigenständigkeit kann so weit gehen, daß der Eindruck eines absoluten ‚Aufgesetztseins' auf einer Basis entsteht" (12). „Es muß ... fragwürdig erscheinen, ob hier [bei der Diminutionspraxis] von einer reinen Verzierungspraxis gesprochen werden kann", denn alle drei Kriterien seien nicht erfüllt, vielmehr überwögen „kompositorisch-tektonische Leistungen" (15).

Aber diese Fixierung auf die Barockmusik steht auf schwankendem Boden, und zwar im Hinblick auf die angenommenen Grundsätze des „Schmuckcharakters" und des „Basis-Zusatz-Verhältnisses". Heißt es einerseits: „Eine reiche Harmonik verträgt sich nicht mit einem differenzierten und sehr lebhaften und rhythmi-

schen Basisgeschehen", ja, eine Kumulation von Ornamenten erfordere für die Basis „einen gewissen Grad an Kargheit" (61), so erhebt sich – auch bei SMIGELSKI – die Frage, ob diese systematische Forderung auch der Musik aus der Zeit der „größten Bedeutung" der Ornamente, nämlich derjenigen des 17. und 18. Jahrhunderts, gemäß ist, bzw. ob solche Musik „diesen obengenannten Forderungen nach einer gewissen Einfachheit entspricht" (63).

Wie fragwürdig eine derartige Scheidung zwischen Basis und Ornament-„Zusatz" ist, zeigt sich an der Beurteilung eines reich ausgezierten Klaviersatzes von Jean Philippe Rameau. SMIGELSKI betrachtet die Ornamente hier nicht einfach nur als Schmuck, da bei ihrem Weglassen an der Basis der „ästhetische Wert verringert" würde (59)[5], eine Äußerung, die Zweifel an der Legitimation des Autors als Kenner der von ihm hervorgehobenen musikalischen Epoche wachruft. Denn dieses Beispiel allein zeigt die ganze Unangemessenheit der Interpretation der Ornamente als im wesentlichen schmuckhafter Zusätze. Solange solche auf Analogien zu anderen Gebieten – wie dem der bildenden Kunst – basierenden Bewertungen nicht aufgegeben werden und ein eigenständiger Ansatz gesucht wird, bleiben auch philosophische Bemerkungen darüber hinfällig, daß die Ornamente – nach der Nicolai Hartmannschen Stufenfolge des Ergriffenwerdens durch ästhetische Gegenstände – eventuell noch das „Mitschwingen" auslösen könnten, kaum aber das „innere Ergriffenwerden" oder gar die Erkenntnis der „letzten Dinge" (58). Die Gefahren der isolierten Betrachtungsweise der Ornamente als einer der „Basis" gegenüberstehenden oder aufgesetzten Gestalt sind offenkundig. Diese Gebildetheorie der Ornamente scheint auf einem tiefen Mißverständnis gerade der Barockmusik zu basieren.

Dieser grundsätzliche Mangel zeigt sich auch in einem zweiten, im Ansatz sehr anregenden, im Endeffekt aber wiederum an den mangelnden musikhistorischen Grundlagen krankenden Versuch, die Existenzbedingungen des Ornaments zu klären. Ausgangspunkt ist die Erkenntnis, daß das Zusammenwirken der drei Grundbedingungen noch der Klärung bedürfe, da ein „noch so hoher Grad von Gebildegeschlossenheit und Isolierbarkeit ... nicht genügt, um ein musikalisches Gebilde auch als Zusatzgebilde anzusprechen" (41). Aus Beispielen aus der Musikgeschichte werden allgemeine Aussagen über die Strukturbedingungen des Ornaments gewonnen, wonach die „Forderung nach geringem Quantum" auch „vertikal" besteht: Große Intervalle führen eine „latente Harmonik" und dadurch auch hohen „Konsonanzwert" und hohe „Gefügekonstanz" mit sich. Eine 16tel-Begleitung aus gebrochenen Terzen und Quarten wäre kaum als Ornamentkette anzusprechen. Dagegen sind Ornamente mit hoher Intervallgröße nur bei größter horizontaler Enge möglich (kurze Vorschläge, Anschläge): „Im Ornament stehen der mit der Größe der Intervallschritte zunehmende Konsonanz- und Expressivwert der Intervalle einerseits und die Zahl sowie die Zeitdauer der einzelnen Ornamenttöne ande-

[5] Die Unsicherheit der Abgrenzung zeigt sich auch darin, daß die langen Triller im 1. Satz des 5. *Brandenburgischen Konzertes* nur als „Pseudo-Ornamente" gelten, da sie nicht „bloßer Schmuck", sondern zur „Intensivierung" bestimmt seien (33). Beethoven verwende selbst die Triller nicht als Ornamente, sondern als „bereits dynamische Ausdrucksmittel" (34).

rerseits im umgekehrten Verhältnis" (44). Lange, großintervallige Ornamente „wirken ganz entschieden in das harmonische Geschehen der Basis ein" (41).

Diese letzte Bemerkung fällt aber wieder aus der aufschlußreichen Analyse des historischen Ornamentmaterials in die leidige Basis-Zusatz-Diskussion zurück. Sehr problematisch ist denn auch die weitere Beobachung: „Je größer ein Ornament hinsichtlich seiner tonmengenmäßigen und zeitlichen Ausdehnung ist, um so starrer muß sein Rhythmus sein", möglichst in „einfachsten Wertverhältnissen" (46). Hier scheint SMIGELSKI teilweise den Tondauerverhältnissen für Vorschläge nach der Art C. Ph. E. Bachs oder den rhythmisch gleichmäßigen Ausschreibungen der Ornamenttabellen gefolgt zu sein. Grundsätzlich behauptet er, die zeitliche Kürze eines Ornaments erlaube keine „rhythmisch komplizierten Bildungen ... mehr ... es wird vielmehr dadurch ... [eine] Nivellierung der Tondauernwerte herbeigeführt" (46).

Hier genügt es, auf Johann Friedrich Unger hinzuweisen, den deutschen Erfinder einer *Fantasiermaschine* aus der Zeit um 1750[6], der ja gerade hervorhob, wie ungemein unterschiedlich die Klavierspieler die Verzierungen ausführten. Auch die heutige Erfahrung, etwa beim Anhören vom Verzierungsspiel z. B. Kirkpatricks oder Leonhardts, läßt ein sehr hohes Maß an rhythmischer Unterschiedlichkeit auch in der Mikrostruktur erkennen.

SMIGELSKIS gesamte Arbeit wirkt wie eine zähe Verteidigung der These von dem Zusatz-Charakter der Ornamente, die er sogleich zu Beginn aufstellt und auch trotz vielfacher Zweifelsfälle und Unklarheiten nicht aufzugeben oder nur zu differenzieren bereit ist. Der rein ästhetische, jedem sozialen Gedanken abgewandte Beweisgang und das Außerachtlassen jeglicher historischer Quellenforschung führen zu einem realitätsfernen starren System, für dessen Hang zur Zwanghaftigkeit und zum Selbstbeweis ein Satz symptomatisch ist wie dieser: „Das echte Ornament ist aber immer typisch". Gemeint ist, daß die französischen Verzierungen, auf die die Arbeit zugeschnitten ist, angeblich immer scharf abgegrenzt, aufgesetzt und in diesem Sinne „typisch" seien. Von daher aber – nochmals abgrenzend – zurückzuschließen, das Typische sei auch ein Kriterium für die „Echtheit", ist logisch unzulässig.

[6] Vgl. SCHLEUNING (1970).

B) ARGUMENTE FÜR UND GEGEN DIE „SATZFEHLER"-THESE: „AUGEN"- UND „OHRENQUINTEN" FRÜHER UND HEUTE

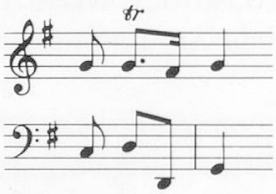
Die im vergangenen Teil ausgeführten Gedanken über die in unterschiedlichen Produktionsarten, nicht aber in Kategorien ästhetischer Unterordnung begründete Gegenüberstellung von Werk bzw. Satz und Verzierungen sind in der Verzierungsforschung kaum zu finden, bilden allerdings Gegenstand z. T. recht erregter Auseinandersetzungen in älterer Zeit zwischen Interpreten und Komponisten (vgl. Abschnitt III c).

Die Verzierungsforschung hat fast durchgehend die Auffassung von der Unterordnung der Verzierungen unter die Regeln des Werkes, d. h. der Satzlehre, vertreten. In diesem Sinne sah sie auch immer ein wesentliches Kriterium für die Auswahl und die Gestaltung der Verzierungen an bestimmten Stellen des musikalischen Satzes in dem der Satzlehre entstammenden Verbot von Quint- und Oktav-(Einklangs-)Parallelen. Einige solcher Stellen sollen im folgenden referiert und anschließend auf ihre Stichhaltigkeit hin diskutiert werden, und zwar im wesentlichen von ihrer eigenen historisch-ästhetischen Argumentationsebene aus. Hier zunächst eine Zitatensammlung zum Thema:

EHRLICH empfiehlt Modifikationen des Trillerbeginns, der Vorhaltlänge oder auch Antizipation des Vorhaltes zur Vermeidung von „reinen Quinten", „reinsten Quinten" und „recht schlecht-klingenden Quinten".[7] BEYSCHLAG schlägt antizipierte Schleifer vor, um „verb. Oktaven" zu vermeiden[8], verbietet z. T. auch den Gebrauch des Nachschlages, „da hieraus bei seinen Repetitionen häßliche verbotene Oktaven entstehen würden"[9], ferner des Mordents, wenn er „nach der Regel unmöglich wegen Quinten" ist[10]; und schließlich untersagt er die Anwendung von Bachs „eigene[n] Vorschriften": Sie würden nur zu „schlecht klingenden Quinten führen".[11] DOLMETSCH[12] empfiehlt die Kürzung der sonst von ihm vorgeschlagenen Appoggiaturlängen, wenn Quinten-, Septimen, Sekund- oder Tritonusparallelen drohen. MOSER warnt vor „bösen kontrapunktischen Konflikten, z. B. zwischen kolorierter Oberstimme und Fundamentbaß", die „dem gegenwärtigen Geschmacke und musikalischen Empfinden absolut wider[sprechen]"[13], auch wenn solche Konflikte der strikten Befolgung der alten Verzierungsanweisungen entstammen. LANDSHOFF läßt in T. 19 und T. 20 der Bachschen *Sinfonia 5* zwei Nötchen als Nachschläge an die vorangegangene Hauptnote angehängt spielen, da sich sonst „die übel klingenden Quintenfolgen ... ergeben".[14] HARICH-SCHNEIDER bittet darauf zu achten, „daß durch die Verzierungen mit keiner anderen Stimme parallele Quin-

[7] 1898, 10, 11, 18.
[8] [2]1908, 120f.
[9] Ebenda, 129.
[10] Ebenda, 135.
[11] Ebenda, 137.
[12] 1915, 143 (§ 16), 124 (§ 1).
[13] 1916, 9.
[14] 1933, 10.

ten oder Oktaven oder ein Tritonus entstehen"[15], und stellt frei, in solchen Fällen, entgegen den üblichen Regeln, einen Vorschlag entweder zu „kürzen oder [zu] verlängern".[16] KREUTZ spricht bei Pralltriller-Ausführung in T. 13 der c-moll-*Sinfonia* Bachs von „unmöglichen Einklangs-Fortschreitungen".[17] ALDRICH[18] verbietet in der gleichen *Sinfonia* mit Hinweis auf die Satzregeln den Triller. Das gesamte Buch von EMERY[19] ist angehäuft mit ornamenttechnischen Folgerungen aus dem Parallelenverbot. Auch die Darstellung von BODKY[20] ist ganz auf diesem Verbot aufgebaut, wobei in den Erläuterungen zu den dadurch begründeten Modifikationen der Ornamente peiorative Attribute vorherrschen wie „häßlich", „verpönt", „unerträglich", „verboten", „unerwünscht", „nicht vertretbar" und „so deutlich, daß selbst ein Kompositionsschüler sich ihrer bewußt werden muß".[21] DÖBEREINER verlangt, daß in der „Erbarme dich"-Arie der *Matthäus-Passion* der Schleifer antizipiert wird, da sonst in T. 22f. und T. 46 Oktaven zum Baß entstehen, „die in dieser Form hier ganz gewiß nicht von J. S. Bach beabsichtigt sind"[22]; ferner soll im folgenden Fall der Triller wegen Quintengefahr vom Hauptton aus anfangen[23]:



DONINGTON empfiehlt als Mittel, mit dem die Richtung einer Appoggiatur bestimmt werden kann, die Besinnung auf die „ordinary rules of musical grammar".[24] Und NEUMANN spricht zu Ungunsten nicht antizipierter Appoggiaturen von „forbidden parallels" oder „ugly octaves"[25] bzw. von „blatantly conspicuous parallels" und „parallels of penetrating offensiveness".[26]

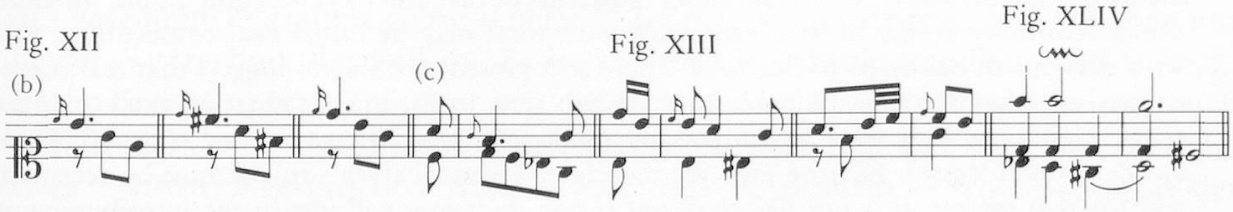
Natürlich ist das Kriterium des Parallelenverbots nicht aus der Luft gegriffen, sondern auf historische Quellentexte gestützt, vor allem auf eine Stelle bei Marpurg[27], englisch zitiert bei DONINGTON[28] („One must no more introduce falsy progressions with an appoggiatura than one may count on appoggiaturas to save consecutive fifths.") und auf mehrere unzweideutige Anweisungen bei C. Ph. E. Bach,

[15] 1939, 62.
[16] Ebenda, 88.
[17] 1950, 6.
[18] 1963, 307.
[19] 1953, 18, 27, 42, 46, 52, 77, 95, 97, 116, 144, 147f.
[20] 1960, 158.
[21] Ebenda, 159, 173, 174, 180, 182–84, 186, 189.
[22] ²1960, 57.
[23] Ebenda, 66.
[24] 1963, 135.
[25] 1965 (*A new look ...*), 10, 126ff., 133; auch 1964 (*Misconceptions ...*), 203.
[26] 1969 (*Couperin and the Downbeat Doctrine ...*), 73, 84f.
[27] *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1765 I, 9/9, 49.
[28] 1963, 135.

die grundsätzlich bei Gefahr verdeckter und reiner Quinten- und Oktavparallelen durch Ornamentsetzung die Veränderung der Ornamente anordnen und die gesamte Verzierungspraxis den allgemeinen Stimmführungsregeln der Satzlehre unterordnen. Diese Anweisungen seien hier ihrer Wichtigkeit für den Problemzusammenhang und ihrer häufigen Zitierung in der Literatur wegen vollständig genannt.

Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Teil I, Berlin 1753, Kap. II, Abt. 2 („Von den Vorschlägen"), § 16: „... Dann und wann muß man aus der Harmonie die Geltung der Vorschläge bestimmen; wenn bey (b) die Vorschläge ein gantzes Viertheil ausmachen sollten, so würden die zur letzten Baßnote anschlagenden Quinten eckelhaft klingen, und bey (c) würden offenbare Quinten zum Gehör kommen, wenn der Vorschlag länger, als da steht, gehalten würde..."
§ 17: „Man muß also ebenfalls bey Anbringung der Vorschläge, wie überhaupt bey allen Manieren, der Reinigkeit des Satzes keinen Tort thun, deswegen sind die Exempel bey Fig. XIII nicht wohl nachzuahmen. Folglich ist es am besten, man deutet alle Vorschläge samt ihrer wahren Geltung an."[29]
Abt. 3 („Von den Trillern"), § 29: „Da wir schon erwehnt haben, daß man überhaupt bey Anbringung der Manieren besonders acht haben müsse, daß man der Reinigkeit der Harmonie keinen Schaden thue: so würde man aus dieser Ursache bey dem Exempel unter Fig. XLIV. am besten einen ordentlichen Triller, oder den von oben anbringen, weil der Triller von unten verbotene Quinten-Anschläge hervorbringet."[30]

Die genannten Beispiele heißen folgendermaßen:



Frühere Belege für die Geltung des Parallelenverbotes innerhalb der Verzierungspraxis sind nicht so deutlich. So warnt Heinichen[31] vor Parallelen beim Gebrauch eines – allerdings seltenen – langen Schleifers auf dem Schlag, und es gibt einige ablehnende Bemerkungen gegen zu viele Diminutionen im italienischen Gesang, „wodurch" – nach Christoph Bernhard – „gar leicht die Composition verdorben [wird], und bald hier, bald dar eine Roß-Quint, Küh-Octav oder verdrießlicher Unisonus sich einschleichet"[32], die sich nach Fuhrmann „zu dem darunter gesetzten Generalbaß oft schicken wie die Faust aufs Auge."[33] Nach den Worten Benedetto Marcellos[34] passen zu reiche Diminutionen nicht „zu dem Baß oder der

[29] Zu der seltsamen „Diskrepanz" zwischen Ausführungsanweisung und trotzdem erfolgender, irreführender Vorschlagsschreibung vgl. schon H. SCHENKER (1908, 29).
[30] Hinweise auf das Quintenverbot („ekelhafte Quintenschläge") bei „Vorschlägen" auch in Teil II (1762), Kap. 25, § 17f.
[31] *Der Generalbaß in der Komposition*, Dresden 1728, Kap. VI, § 9.
[32] „Von der Singe-Kunst oder Manier", ed. J. MUELLER-BLATTAU in: *Die Kompositionslehre H. Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard*, Leipzig 1926, 38.
[33] *Musicalischer Trichter*, 1721, vgl. R. HAAS (1934), 182.
[34] *Il teatro alla moda*, 1721, vgl. R. HAAS, ebenda, 180, 182.

Begleitung der Streicher" bzw. verderben „die regelmäßigen Noten des Kontrapunkts und ... [erzeugen] unerträgliche Wirkungen." Deshalb läßt er in der beigefügten satirischen Diminutionskomposition[35] viele offensichtlich parallele Quinten absichtlich entstehen. Scheibe und Birnbaum warnen in ihrem berühmten Bach-Streit gleichermaßen vor falschen Fortschreitungen, ob sie nun durch unwissende Musiker hervorgebracht werden, die „wohl offt solche Passagen hinein machen, welche von denen, die um der Sache eigentliche Beschaffenheit nicht wissen, dem Componisten leicht als ein Fehler angerechnet werden könnten" (Birnbaum), oder ob sie – noch deutlicher – durch ausgeschriebene Verzierungen in den Mittelstimmen zustande kommen, „weil sie die Harmonie verderben, und sehr oft, wo nicht unerlaubte, doch widrige und harte Gänge verursachen" (Scheibe).[36]

In der Forschung haben besonders stark die Äußerungen Marpurgs und C. Ph. E. Bachs wegen ihrer Eindeutigkeit gewirkt. Weil beide Komponisten Schüler J. S. Bachs waren, wird offenbar allgemein in der Forschung als sicher angenommen, daß ihre genannten Anweisungen auch für die Musik J. S. Bachs und womöglich auch für die seiner Zeitgenossen Geltung hätten. Als im wesentlichen stellvertretend für die gesamte neuere Literatur[37] soll hierzu eine Passage von Emery[38] zitiert werden:

> „Emanuel Bach insists (Appoggiatura §§ 16, 17: and Trill, § 29) that ornament-interpretations must not give rise to consecutives, however transient. No doubt he was more sensitive to consecutives than his father, or certain other musicians of his father's generation ...; but his additional sensitivity seems to have concerned with what may be called *near*-consecutives, and with evasions in continuo realizations. There is at present nothing to suggest that real consecutives were any less objectionable to Sebastian than to Emanuel. Sebastian would correct them, even when they were well hidden in the middle of a five-part choral texture ... [Bsp. aus der h-moll-Messe]. For the present, therefore, Emanuel Bach's ruling must be accepted; and for that matter, it is not like that any future discovery will justify the introduction of *real* consecutives, however transient, between extrem parts or in a thin texture."

Die Beweisführung basiert auf drei Argumenten, die hier nochmals kurz zusammengefaßt werden sollen:

1) Die Regeln des Sohnes und Schülers lassen – offenbar über eine Art von Traditionstreue – auf die Praxis des Vaters und seiner Generation zurückschließen.[39]
2) Die für den Satz gültigen Regeln erstrecken sich auch auf die Anwendung von Verzierungen, wie C. Ph. E. Bach sagt. Dies gilt allgemein, d. h. auch für die Generation des Vaters.

[35] Teilweise bei R. HAAS, ebenda, 183.

[36] Beide Stellen aus Schriften von 1738 zitiert nach dem Wiederabdruck in Scheibes *Critischen Musicus*, vermehrte Auflage, Leipzig 1745, 855 und 893.

[37] Vgl. BODKY (1960), 158, 180, die in Anm. 24, [131] für DONINGTON genannte Stelle u. a. m.

[38] 1953, 18f.

[39] Vgl. ebenda, 7: „The only early authorities quoted in this book are well-known ones [vor allem C. Ph. E. Bach] ... The well-known authors are, in the whole, the likeliest to have thought as Bach did." FROTSCHER wendet noch 1963 (120) C. Ph. E. Bach und sogar Türk (1789) in diesem Sinne an („ein Enkelschüler J. S. Bachs"); vgl. auch FULLER-MAITLAND (1912, 545), der Türk sogar C. Ph. E. Bach als Autorität für J. S. Bach vorzieht.

3) Bisher und wohl auch in der Zukunft ist keine Quelle nachweisbar, die Parallelen bei der Verzierungspraxis allgemein gestatten würde.

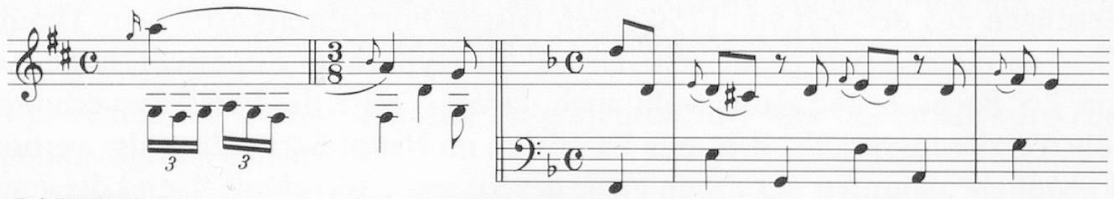
Das erste Argument hat keinesfalls Beweiskraft. Sowohl die Forschung um 1900[40] als auch wieder die jüngsten Forschungen der Ornamentik haben gezeigt, daß die Anweisungen der Traktate nach 1750 – also auch C. Ph. E. Bachs – nicht unbedingt für die Musik der J. S. Bach-Generation gültig sind. So zieht ALDRICH in seiner Arbeit *On the Interpretation of Bach's Trills*[41] die französischen Lehrwerke der Zeit zwischen 1668 und 1750 in ihrer Gültigkeit für Bach denen der Deutschen nach 1750 entschieden vor, und Frederick NEUMANNS Aufsatz von 1965 ist auch deshalb *A new look at Bach's Ornamentation*, weil in ihm kategorisch und begründet der Satz aufgestellt wird: „Philipp Emanuel and his followers ought to be disqualified as authorities on Bach ornamentation and not used as primary sources" (8).[42] Die neuere Forschung vertritt diese Haltung gegenüber so gut wie allen Einzelheiten der Verzierungspraxis. Seltsam nur, daß sie dabei das Parallelenverbot durchgehend ausnimmt[43]; seine Gültigkeit, obwohl nur für die Bach-Schülergeneration nach 1750 verbürgt, wird als allgemein gegeben angenommen.

Der Grund für die Hartnäckigkeit, mit der an der Parallelenregel in der Verzierungsforschung für alle Zeitabschnitte um und nach 1700 festgehalten wird, ist wohl die Selbstverständlichkeit, mit der das Parallelenverbot für die Satztechnik des gesamten Zeitraums gültig scheint.[44] Jedoch ist zu betonen, daß dies eben nur in der *Satz*technik der Fall ist. Es ist keineswegs selbstverständlich, daß C. Ph. E. Bachs und Marpurgs Einbeziehung der Ornamente in die Satzfehlerverbote auch auf die Zeit vor 1750 allgemein übertragbar ist, bzw. daß hier von „*real* consecutives" (EMERY) gesprochen werden kann. Es sei deshalb – trotz Kenntnis der Äußerungen aus der Zeit vor 1750 gegen falsche Fortschreitungen beim Diminuieren[45] – an dieser Stelle probeweise einmal die Hypothese aufgestellt, in der Generation J. S. Bachs – und dann wohl auch davor – gelte das Parallelenverbot nicht für die Verzierungspraxis, d. h. nur Parallelen im Haupt-Satz gälten als „verboten" und „häßlich", könnten der „Reinigkeit des Satzes ... Tort thun"[46], und die gesamte Ornamentpraxis scheide als Quelle für Satzfehler aus. Das würde bedeuten, daß die Ornamente nicht nur in ihrer Zugehörigkeit zu einer selbständigen musikalischen Produktionstechnik, sondern entsprechend auch in ihrer Hörpraxis gesondert und mit eigenen Bedingungen dem primären Satz gegenüberstünden, daß also der akzi-

[40] Vgl. die Ausführungen in Abschnitt I, vor allem 27.
[41] 1963, 290.
[42] Vgl. auch 1969, 71 ff.
[43] Vgl. Zitate hier 43 f.
[44] Im Hinblick darauf wären aber noch einmal die offenbar recht zahlreichen Fälle von Quintenparallelen im Satz Bachs (und anderer) systematisch zu prüfen; vgl. die Bemerkungen hierzu in *BJb* 6 (1909), 153 ff. (Kontroverse SCHREYER–ARNOLD), bei EMERY (1953, 18) und auch BRAHMS' Sammlung einschlägiger Fälle.
[45] Vgl. hier 45.
[46] Vgl. ebenda.

dentiellen Schreibung ein vergleichbares Hören entspräche, für das die Forderung nach „Reinigkeit des Satzes" nicht erfüllt zu sein brauchte. Gibt es für eine solche Hypothese einleuchtende Begründungen und historische Quellen? Wieweit könnte ihre Geltung reichen?

Zunächst könnte man sich – in einer Art Vorüberlegung – fragen, ob es denn einleuchtend ist, in der Art C. Ph. E. Bachs *sämtliche* Arten der Ornamente, die bei J. S. Bach oder Zeitgenossen auftreten, mit dem Parallelenverbot zu belegen. Hier ist die Forschung bisher völlig undifferenziert und autoritätshörig verfahren. Dabei könnte es für die Entscheidung über die Unzulässigkeit von „Quinten" höchst bedeutsam sein, ob sie sich z. B. durch die Anwendung einer langen Appoggiatur ergeben oder lediglich durch den ersten Ton eines schnellen Trillers, Pralltrillers oder Schleifers, wobei im Falle des Doppelschlages und Schleifers auch der letzte Ton zu berücksichtigen ist. (Vgl. für den einen Fall Fig. XII und XIII, für den anderen Fig. XLIV der Beispiele von C. Ph. E. Bach.).[47] Für den einen wie den andern Fall seien einige Beispiele aus dem Klavierwerk J. S. Bachs angeführt, wie sie die Forschung aufzeigt. Bei der Suche nach Beispielen fällt auf, daß es von der zweitgenannten Art sehr viele gibt, von der erstgenannten dagegen offenbar nur recht wenige, so etwa die bei Bodky[48] angegebenen Stellen aus den jeweils zweiten Takten von Allemande und Passepied der *Partita V* oder die von Frederick Neumann[49] zitierte Stelle aus dem vergrößerten Umkehrungskanon des *Musikalischen Opfers*, wobei hier – entgegen Neumann, aber um der Hypothese willen – Ausführung „auf dem Schlag" und nach den Längenregeln C. Ph. E. Bachs angenommen wird. Es fallen in diesen Beispielen nach heute üblichen Hörgewohnheiten tatsächlich „Oktaven"- bzw. „Quinten"-Parallelen recht deutlich in die Ohren:



PARTITA V

MUSIKALISCHES OPFER

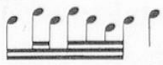
Betrachtet man die Beispiele für den zweiten Fall (schnelle Figuren), so ergibt sich – auch bei „Auf Schlag"-Spiel, wie es hier meist die „ausgeschriebenen" Realisierungen aus der Literatur verdeutlichen – ein anderes Hörbild:

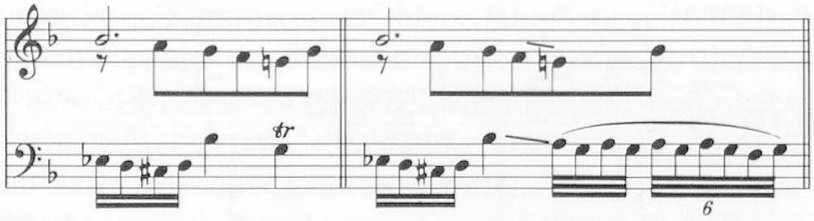
a) Triller

Wohltemperiertes Klavier, Fuge d-moll, T. 12: Emery[50] schreibt den Triller – entsprechend dem Beispiel der ersten neun Takte bei Dolmetsch[51] – aus und lehnt

[47] Vgl. ebenda.
[48] 1960, 180.
[49] 1969, 84.
[50] 1953, 46.
[51] 1915, 168f.

ihn in dieser Form wegen der dabei entstehenden Quintenparallelen ab. DANNREUTHER[52] macht den Gegenvorschlag, den Triller auf der Hauptnote zu beginnen:



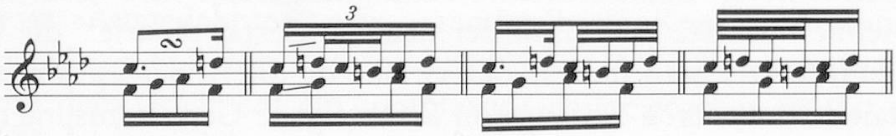


b) Pralltriller

Invention c-moll, T. 3 (entsprechend T. 13, 23, 25): Diese Stelle wird überall in der Literatur besprochen, wobei jeweils das Problem diskutiert wird, wie die entstehenden Oktavparallelen zu umgehen sind (Vgl. besondere Tabelle[53]).

c) Doppelschlag

Invention f-moll, T. 16 (nach Autograph 1723): Eine Auflösung mit Triole ist nach BODKY[54] „falsch"; er gibt daneben noch die Lösungsmöglichkeiten des Klavierbüchleins 1720 und Forkels (1801) an.



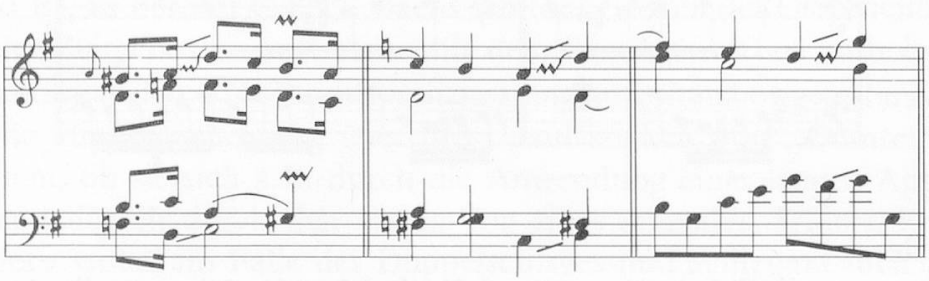
d) Kurzer Vorschlag

Goldberg-Variationen Nr. XIII, T. 17: Nach EMERY[55] ist es wegen der parallelen Oktaven falsch, den Vorschlag auf Schlag zu spielen. Stattdessen soll er als „Nachschlag" gespielt werden.

[52] 1909, 48.
[53] Vgl. hier 59.
[54] 1960, 159.
[55] 1953, 77.

e) Schleifer

Partita VI, Sarabande, T. 23: Nach NEUMANN[56] ist der Schleifer antizipiert zu spielen, da sonst „auf dem Schlag" Quinten entstehen. Dagegen ist er nach EMERY[57] in T. 18 und 43 der *Orgelfuge* C-dur „auf dem Schlag" zu spielen, da bei Antizipation Quinten entstehen!



PARTITA *ORGELFUGE*

Gegenüber den langen Appoggiaturen, die als eigenständige Töne ohne Zweifel eher im Zusammenhang mit der Stimmführung gesehen werden könnten[58], bestehen die letztgenannten, am Beispiel gezeigten Ornamente in einem sehr schnellen bloßen Anklingen (kurzer Vorschlag) oder Oszillieren (die übrigen), wobei entweder der Ton (beim kurzen Vorschlag) in kürzester Zeit verklingt und den übrigen Stimmen kaum gleichgewichtig gegenübertritt oder der jeweils erste Ton (beim Triller, Pralltriller, Schleifer[59], Doppelschlag und evtl. auch Mordent) in der gesamten Oszillationsfigur untergeht. Wenn man versucht, das Gemeinte mit Vorstellungen aus dem Bereich der Psychologie zu erklären, so müßte man sich von der älteren Assoziationsmethode trennen, nach der der Eindruck aus der Summe der gesondert betrachteten Einzelelemente zusammengesetzt wird (z. B. einzelne Trillertöne). Vielmehr müßte man nach der neueren Gestalttheorie[60] die Wirkung des Trillers so zu interpretieren suchen, daß er eine für die Apperzeption unauflösbare Gesamtgestalt bildet, deren Anfangston keine eigene Gestalt ausprägt, wie es die langen Appoggiaturen sind, sondern der in die „übersummative" Gesamtgestalt der ganzen Verzierung einbezogen ist und in sie mit den übrigen Tönen verschmilzt, ohne als Einzelgestalt selbständig hervorzutreten und so in die Stimmführung ein-

[56] 1965, 133.

[57] 1953, 27.

[58] Dies könnte auch für selbständiges Diminuieren gelten, wie die Beispiele gegen Quinten bei Marcello und Bernhard wahrscheinlich machen (vgl. hier 45). Zu beachten ist hierbei auch, daß der lange Vorschlag teilweise gar nicht als Ornament anerkannt wird, so bei L. Mozart und RIEMANN (1884); vgl. dazu SMIGELSKI (1957), 34.

[59] Der Schleifer als nicht-„oszillierende" Figur nimmt allerdings eine Sonderstellung ein, z. B. bei Heinichen (*Der Generalbaß in der Composition*, 1728, I, Kap. VI, § 9; vgl. F. T. ARNOLD, 1931, 450, KREUTZ, 1950, 4 und EMERY, 1953, 144), der ausdrücklich vor Parallelen beim Anfangston des Schleifers warnt. Allerdings läßt er ihn in einer Sonderform spielen („auf dem Schlag" mit langer Anfangsnote, also nicht , sondern ; ein Hinweis darauf findet sich schon bei DOLMETSCH, 1916, 244).

[60] Zu ihrer Darstellung vgl. W. Metzger, *Psychologie*, Darmstadt ²1954.

wirken zu können. Solche „übersummativen" Verzierungsgestalten also scheinen in ihrer Wirkung als oszillierende Variante des Haupttones kaum zur Satzfehlerquelle geeignet zu sein, selbst wenn die Anfangsnote etwas mehr *appuyée* ist. Nach dem vorher Gesagten hätten sie nicht genügend Qualitäten eines „selbständigen" Tones, um zu anderen Stimmen satzfehler-„fähig" zu sein. Um den Gedankengang nochmals an dem Beispiel der d-moll-*Invention* zu verdeutlichen: Es ist ein großer Unterschied, ob ein Pralltriller vorgezeichnet ist, wie im tatsächlichen Fall, oder ein Achtel-Vorhaltnötchen as'', das dann – ein selbständiger Ton – als „Oktavparallele" zum Baß bezeichnet werden könnte.

Diese gestalttheoretisch begründete Ausschließung der schnell bewegten Ornamente aus der Fehlerzone der Satzlehre wird bestätigt durch die von W. Smigelski[61] durchgeführte philosophisch-ästhetische Analyse der Wahrnehmung des musikalischen Ornaments. Smigelski stützt seine Gedanken auf die wahrnehmungspsychologischen Untersuchungen von William Stern zur „Psychologischen Präsenzzeit"[62], wonach die sonst erheblichen Abweichungen zwischen objektiver Realzeit und subjektiver Zeitvorstellung sich bei akustischen Kleingebilden, die in Zeiträumen zwischen einer und zwei Sekunden erscheinen, bis zur Identität verringern. Es entsteht hier ein „Gegenwartsbewußtsein", das weder „punktuell" noch additiv (z. B. mit Rückerinnerung) arbeitet, sondern in dem die in der genannten Zeitstrecke erscheinenden sukzessiven Tonfolgen noch als unmittelbare „simultane Eindrücke erfaßt werden können" (Smigelski). „Dieser realzeitliche Optimalwert von 1–2 Sekunden, der der psychischen Präsenzzeit zugrunde liegt, deckt nun den für das musikalische Ornament bereits ermittelten optimalen Realzeitwert von 1,5 Sekunden."[63] In diesem „Zeitpunktgeschehen" gelangt also das Ornament „innerhalb der Präsenzzeit zur Darstellung." Es entsteht ein „ganzheitlicher Eindruck eines an sich sukzessiv Ausgedehnten", ein „unmittelbarer Komplexeindruck": „Damit liegt der paradoxe Fall vor, daß innerhalb einer Ablaufkunst, wie sie die Musik darstellt, mit dem Ornament ein komplexes Gebilde gegeben ist, das als Zustandsgebilde empfunden wird."

Dieser Sachverhalt verhindert den von Nikolai Hartmann[64] für zeitliche ästhetische Gebilde beschriebenen Akt der „Wahrnehmung" als einer „Auflösung" in „punktuelle" Reize und die auf den „Momenten der Erinnerung und Antizipation" basierende „Integration" als Grundlage der „Wertung": Wahrnehmung und Wertung fallen „in diesem gedehnten Zeitpunkt zusammen."

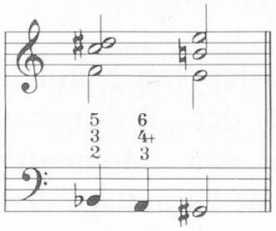
Das bedeutet, daß ein Ornament zwar für einen „präsenzzeitlichen Einzelton ... eintreten" kann, daß aber der „Einzelton im Ornament ... mangels genügender Auslebezeit nicht zur Hervorrufung eines vollen tonkörperhaften Eindrucks gelangt", wobei „diese Auslebezeit eines Tons ... das Mindestmaß an Dauer dar[stellt], das ... Voraussetzung für das Erfassen von musikalischen Gebilden ist."

[61] 1957, 50–56.
[62] *Zs. f. Psych. u. Physiologie der Sinnesorgane* XIII (1897).
[63] A.a.O., 32ff.
[64] *Ästhetik*, Berlin 1953.

Der Zusammenhang sei nochmals durch ein längeres Zitat verdeutlicht:

„Prinzipiell wird nun das notwendige Zeitquantum, das Voraussetzung für das Erfassen von Gebilden ist, vom Einzelton im musikalischen Ornament nicht erbracht. Erst der Zusammenschluß mehrerer solcher rudimentärer ‚Tongebilde' innerhalb eines Ornaments läßt den erforderlichen tonkörperhaften Eindruck zu, der dem eines präsenzzeitlich bestimmten Einzeltones entspricht.
In diesem Zusammenhang ist also nochmals auf die Ausführungen Sterns hinzuweisen, daß nämlich präsenzzeitliche Wahrnehmungseindrücke eine faktisch zugrunde liegende Sukzession keineswegs ausschließen. Diese Tatsache hat zur Folge, daß das musikalische Ornament, das innerhalb der Präsenzzeit zur Darstellung gelangt, zwar gegenüber einem präsenzzeitlich bestimmten Einzelton, für den es als solches eintreten kann ..., mehr Prozeßcharakter aufweist, daß aber gerade dieser präsenzzeitliche Rahmen dem musikalischen Ornament zu einem simultanen Eindruck verhilft. Es handelt sich also beim musikalischen Ornament einerseits wegen seiner zeitlichen Bestimmtheit um ein ‚musikalisches Zustandsgebilde', andererseits ist es aber gerade das Mehr an Prozeßcharakter gegenüber dem präsenzzeitlich bestimmten Einzelton, das den wesentlichen und entscheidenden Unterschied bei dem Präsenzzeitlich bestimmten Gebilde ausmacht. Im musikalischen Ornament finden wir ein Gebilde vor, in dem ‚jene scharfe Scheidung zwischen Successiva und Simultanea beträchtlich gemildert' ist."[65]

Dieser Gedanke, eine wichtige Stütze für die obige Hypothese, läßt sich wie folgt zusammenfassen: Es ist möglich, daß die langen, aus Einzeltönen bestehenden Verzierungen (z.B. Appoggiaturen) als Quelle für Parallelenfehler zu interpretieren sind. Dies gilt aber kaum für die schnellen, oszillierenden Verzierungen, denn deren in die „übersummative, präsenzzeitliche" Gesamtgestalt eingeschmolzener Anfangston ist nicht als Bestandteil der Stimmführung auffaßbar. Hier von Satzfehlern zu sprechen – wie im d-moll-Beispiel – heißt, lediglich optisch erkannte Parallelen unberechtigterweise auf ihre auditive Erkennbarkeit zu übertragen, eine große Gefahr beim „Ausschreiben" von Verzierungen. Hier gilt wohl, was Christ. Gottlob Schröter[66] zu folgendem Generalbaß-Beispiel sagt[67]:



„In the example ... many a person whose intellectual vision is weak (‚mancher am Verstande Blödsichtige') will think to see apparent consecutive fifths, which, however, are not noticed by musical ears."[68] Aus diesen Gedanken lassen sich folgende

[65] A.a.O., 54; Zitatstellen von Stern sind bei SMIGELSKI jeweils genau angegeben.
[66] *Deutliche Anweisung zum Generalbaß*, Nordhausen und Halberstadt 1772, geschrieben 1754.
[67] Das ins Englische übersetzte Zitat findet sich bei ARNOLD (1931, 304).
[68] Vgl. auch *BJb* 6 (1909), 160, wo F. ARNOLD Schröter zitiert (ebenda, Kap. 19, §234), der ganz im Gegensatz zu C.Ph.E. Bach sagt, in manchen Fällen seien „sechs Quinten ... zu sehen aber nicht zu hören" und : „Scheinquinten sind nicht wirkliche Quinten."

Aufgaben für die Forschung ableiten: Eine weitere typologisierende Reflexion des Verzierungswesens auf der Grundlage der Gestalttheorie, woraus sich u. a. die Unterscheidung der akustischen und optischen Bedeutung ausgeschriebener Verzierungsbeispiele ergeben könnte, sowie ferner ein quantitativer Vergleich innerhalb der sogenannten „fehlerstiftenden" Verzierungsfälle bei Bach zwischen den langen Einzeltongestalten und den oszillierenden Gesamtgestalten. Dabei könnte sich vielleicht ergeben, daß der Löwenanteil der „Fehlerquellen" auf die letztgenannten Verzierungsarten entfällt und damit aus dem Bereich der Parallelenproblematik ausscheidet. Diese Überlegungen finden eine historische Stütze in Berichten, die aus der Zeit Bachs und davor stammen und in denen es um die Ensembleimprovisation beim Diminuieren geht. Einige dieser Berichte sind in den Arbeiten von K. KREBS[69], BEYSCHLAG[70], HAAS[71], ARNOLD[72] u. a. zusammengestellt worden. DONINGTON[73] etwa sagt ganz allgemein über die Diminutionspraxis polyphoner Musik im 16. und 17. Jahrhundert, daß die dabei auftretenden falschen Fortschreitungen toleriert wurden, „because disguised by the speed at which the ornamentation proceeded."[74] Damit ist wiederum von der zeitlichen Seite her das genannte Gesamtgestalt-Kriterium angesprochen. Vielleicht möchte man solche Belege – zumal ihnen ja ohnehin einige zeitgenössische gegensätzliche Meinungen entgegenstehen[75] – kaum als ausreichend für eine Duldung von „Satzfehlern" bei der Ornamentik etwa des Spätbarock gelten lassen. Jedoch lassen sie immerhin eine entsprechende Hörgewohnheit in der Bachgeneration vermuten.

Damit kommen wir zur abschließenden und nun vollständigen, d. h. alle Verzierungsarten betreffenden Diskussion der Hypothese und zugleich zur Antwort auf das dritte Argument EMERYS, wonach weder bisher noch in Zukunft Quellenbelege „*real* consecutives" in der Verzierungspraxis der Bachzeit rechtfertigen könnten. Wir gehen also daran, Quellen auch aus der Zeit Bachs zu suchen, die Parallelbildungen beim Verzieren teilweise oder vollständig gestatten, wenn nicht gar goutieren, und untersuchen daraufhin auch entsprechende Äußerungen aus der Geschichte der Forschung.

[69] 1892, 351: In der *Minuta* treten Parallelen auf, wodurch aber weder „die Komposition noch die Melodie zerstört" wird.

[70] 1908, 16, über die Diminutionspraxis um 1600: „Verstöße gegen das Quinten- und Octavenverbot sind von keinem Belang, da sie bei der Schnelligkeit der Bewegung kaum bemerkt werden können."

[71] 1934, 112f. über Finck und Zacconi, 123 über Hernando Cabezón.

[72] 1931, 392f. und 443: dort sind Stellen bei Mattheson (1719, 1735), Heinichen (1727) und Marpurg (1755) zitiert, in denen Oktaven- und auch (bei Marpurg) Quintenparallelen im Generalbaßsatz erlaubt sind, solange sie nicht in dünnem Satz oder Außenstimmen auftreten. Vgl. dagegen Anmerkung 59, 50.

[73] 1963, 101.

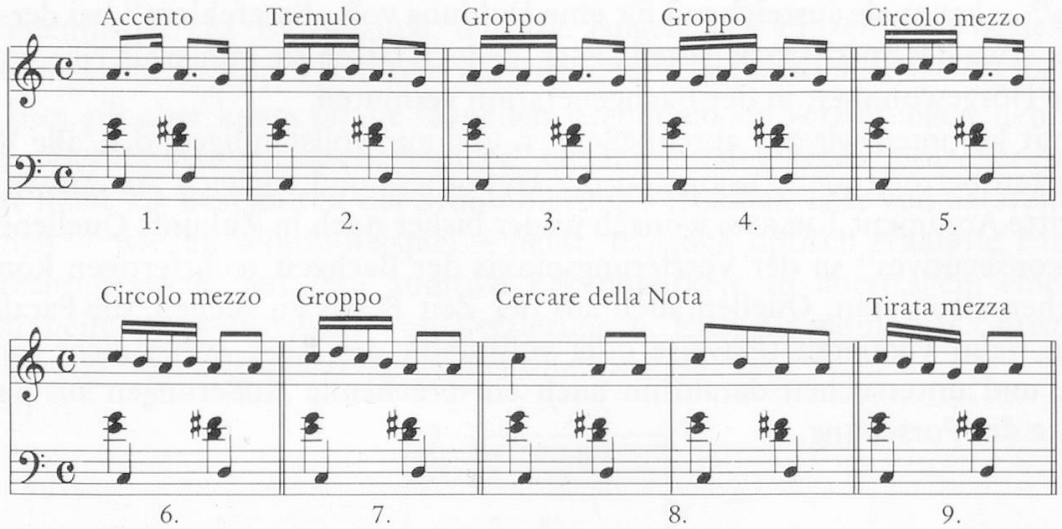
[74] Vgl. auch ARNOLD (1931), 286, wo Telemann genannt wird (*Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen*, 1733–1735), der reine Quinten im Ensemblespiel zwischen Melodieinstrument und rechter Hand des Generalbasses „durchwischen" läßt.

[75] Vgl. hier 90–94.

Zunächst ist eine Stelle in den *Praecepta der musicalischen Composition* (Ms., 1708)[76] des Bach-Freundes Johann Georg Walther wichtig, auf die Friedrich NEUMANN[77] und Klaus HOFMANN[78] hingewiesen haben. Hier diskutiert Walther u.a. an Hand von zwölf Beispielen das Entstehen von Quintenparallelen durch das Anbringen von Zierfiguren, wobei er sie der Schnelligkeit ihres Anklingens wegen erlaubt[79], außer wenn sie sich in den Außenstimmen ergeben. Er unterscheidet (wie schon Schröter[80] und, was noch zu zeigen sein wird, Telemann) bei der Bewertung zwischen komponierten und improvisiert erklingenden Quinten:

„Gesetzt, daß diejenige *Consecutio Quintarum*, welche *ex interpositione Dissonantiae quantitate intranseca brevis* entstehet, falsch und unrecht ist, so ist es auch falsch und unrecht, daß die *Organisten Mordanten* und andere *Figuren* in 4, 5, und mehr stimmigen Sachen anbringen: weil solche, zu mahl die ordentlich gehenden, meistentheils Consecutionem duarum Quintarum auf eine solche Art verursachen."

Es folgen nun zwölf Beispiele, von denen die ersten neun besonders wichtig sind und hier zitiert werden. Es handelt sich dabei stets um die gleiche Akkordfolge, in der jeweils nur der Diskant mittels Manier verändert ist. Die Beispiele werden hier in der Schreibung von vier Systemen auf zwei reduziert.



Nach dem zwölften Beispiel fährt der Text dann fort:

„*Vid*: Georg Ahlens *musical*. Herbst-Gespräch von 9ten Blat biss aufs 22ste. Ist demnach zu verwundern, daß, indem fast alle vorgesetzte *figürl. Exempel* (außer dem 3 und 9ten, als worüber einig Bedencken trage) niemand so leicht *improbiren* wird, man nicht, was man singen und spielen lässet auch will schreiben lassen. Denn daß ein guter Sänger, wie auch ein *Organist* dergl. *Figuren* anbringe, ob sie schon auf dem Papier nicht *exprimiret* sind, solches zeiget

[76] Vgl. Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts* = Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2, Leipzig 1955, 120f.
[77] 1970, 232f.
[78] 1971, 106f.
[79] Vgl. 62, dort auch Anmerkung 61.
[80] Vgl. 60.

die tägl. Erfahrung. Nur dieses ist derbey noch zu beobachten, daß dergl. *Figuren* mit einer anständigen *moderation* angebracht werden müssen, damit diejenigen Noten, so die *Consecution* zweyer *Quinten* machen, gantz unvermerckt vor unsern Ohren vorbey streichen."

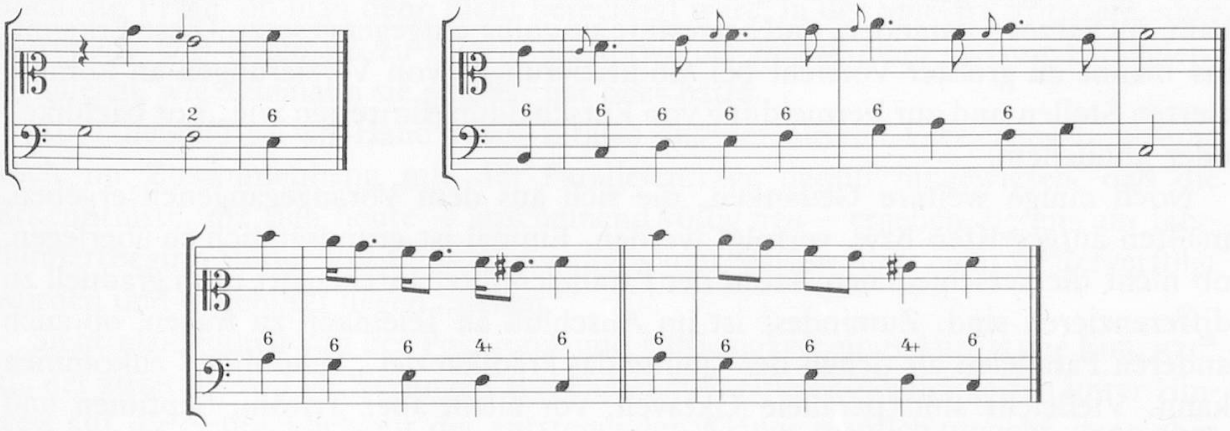
Zu fragen wäre, ob „ordentlich gehend" (am Beginn des gesamten Zitats) lediglich auf die der Beispielschreibung entsprechende, rhythmisch genau aufgeteilte Ausführung der Manieren zu beziehen ist, oder ob damit noch etwas anderes gemeint ist.

Eine weitere, noch wichtigere Quelle hat Klaus HOFMANN[81] mitgeteilt. Sie stammt aus dem Vorwort von G. Ph. Telemanns Kantatenjahrgang *Musicalisches Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn bestehend aus einem Jahrgange über die Evangelien* (Nürnberg 1744). Sie ist so erstaunlich, daß sie hier nochmals ganz zitiert sei:

„Es giebt Augen- und Ohren-Quinten, wovon man jene auf dem Papiere siehet, diese aber höret, wann sie schon dort nicht stehen. Die letztern haben bereits das Bürgerrecht, wo nicht gar die Würde, als Schönheiten, gewonnen: In den Orgeln bey der Quintadena und dergleichen; bey 4. mit 2., bey 8. mit 4. Fuß etc.; bey gewissen Vorschlägen und so genannten Manieren (h) bey allerhand täglichen Vorfällen, wo z. B. in Ermangelung eines Discant- und Altistens, Tenor oder Baß, oder umgekehrt, einer des andern Stelle vertreten muß. Ja die Natur selbst bringet sie uns auf verschiedenen Instrumenten, wo man selbige, beym Antönen eines Klanges, gelinde; doch vernehmlich empfindet, zu Gehöre, und scheinet sie dadurch zu rechtfertigen.

Solchergestalt wären nur die geschriebenen, oder Augen-Quinten anstößig, und zwar darum, weil eine hergebrachte Regul sie verbietet, deren Grund jedoch einer bessern Bevestigung, als wir bishero davon gesehen, bedarf. Zu geschweigen, daß, bey außerernstlichen Vorträgen, das Ohr sich daran belustiget. Indeß sind sie hier, es müßte denn die Übereilung irgendwo gestrauchelt haben, eherbietig vermieden worden; wobey ich zugleich dem Ruhme entsage, ihr hitziger Beschützer zu seyn."

Unter (h) erscheint dann folgendes Notenbeispiel:



Fassen wir alle in diesem Abschnitt genannten Stellen über Quinten in der Verzierungsausführung zusammen, so ergibt sich folgendes Bild:

Beim verzierten Gesang spricht sich Bernhard (2. Hälfte 17. Jh.) gegen Parallelfehler aus, Fuhrmann (1706) und Marcello (1721) ganz allgemein gegen Stimmfüh-

[81] 1971, 106 ff. Der Autor gestattete mir Einblick in die Quelle.

rungsfehler, während Marpurg (1765) und C.Ph.E.Bach (1753) eindeutige und detaillierte Verbotsanweisungen gegen Parallelen aufstellen.[82] Einen Sonderfall des Quintenverbots beim Schleifer bildet eine Stelle bei Heinichen (1728).[83]

Für die Erlaubnis von Quinten unter der Bedingung, daß sie nicht in den Außenstimmen entstehen, steht das Zitat von Walther (1708).[84] Telemann schließlich (1744) genehmigt solche „Ohren-Quinten" ganz allgemein, auch in Außenstimmen, und erkennt ihnen sogar „bereits das Bürgerrecht" zu, „wo nicht gar die Würde, als Schönheiten" gelten zu können. (Daß er auch das Verbot der „Augen-Quinten", also das der Quinten im Satz, sehr unorthodox betrachtet und z.T. nicht ernst nimmt, entspricht in gewisser Weise der Haltung, die er selbst sowie Mattheson, Heinichen und Schröter bei ähnlichen Fällen im Generalbaß-Satz einnehmen.).[85]

Diese Synopsis der Stellen für und wider das Quintenverbot zeigt zwar, daß eine Quelle wie die Telemanns noch nicht Anlaß sein kann, daß von nun an bei der Ornamentierung der Musik des frühen 18. Jahrhunderts gänzlich ohne Differenzierung jede Art von Parallelen gespielt werden kann. Es ist aber festzustellen, daß mit Bekanntwerden dieses Dokuments die Selbstverständlichkeit, mit der bisher in der Ornamentforschung, getragen von der Autorität C.Ph.E.Bachs, das Quinten- und Oktavenverbot bei Ornamentsetzung auch vor 1750 bzw. außerhalb des C.Ph.E.Bach-Kreises vorausgesetzt wurde, hinfällig geworden ist, und daß es eine begründete Berechtigung gibt, die Ornamente unter bestimmten Voraussetzungen auch dort nach den „Regeln" einzusetzen und zu spielen – z.B. „auf dem Schlag" bzw. „down-beat" –, wo angeblich Satzfehler entstehen. Was bisher allgemein als „häßlich", „übelklingend" und „verpönt" abgetan wurde, kann nun in manchen Fällen mit gutem Recht und ebenso gutem Gewissen als „Schönheit" aufgefaßt werden. Das Gehör mancher Musiker im „Barock" differenzierte also die Stimmfortschreitungen genau danach, ob sie im Satz oder – als Verzierungen – außerhalb des Satzes entstanden, und bewertete sie völlig entgegengesetzt. Diese Erkenntnis mahnt zu größter Vorsicht bei Modifizierungen von Verzierungen an komplizierten Stellen und zur Vermeidung von Entscheidungskriterien wie „not bachlike" oder ähnlichem.

Noch einige weitere Gedanken, die sich aus dem Vorangegangenen ergeben, müßten aufgegriffen bzw. verfolgt werden. Einmal ist grundsätzlich zu überlegen, ob nicht die verschiedenen Arten der Parallelen ihrer Intervallart nach graduell zu differenzieren sind. Zumindest ist im Anschluß an Telemann zu fragen, ob auch anderen Parallelen als denen der Quinte das Prädikat der „Schönheit" zukommen kann. Vielleicht sind parallele Oktaven, vor allem aber Tritoni, Septimen und

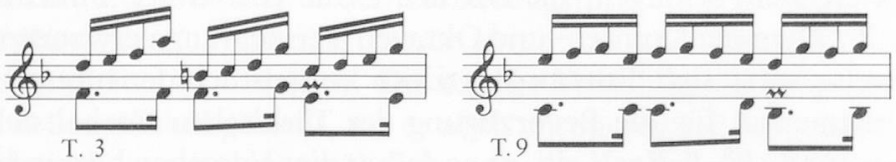
[82] Vgl. hier 45.

[83] Vgl. Anm. 59, 50.

[84] Diese Haltung entspricht etwa der, die EMERY (vgl. hier 46) für die gesamte Bach-Generation annimmt.

[85] Vgl. hier 55. Hierzu gehört die Diskussion der „Quintenparallelen" bei A.Schönberg (*Harmonielehre*, Wien 1911, 69, 83) oder in der Bach-Biographie von Forkel das Kap. V.

Sekunden allgemein weit mehr verpönt als parallele Quinten. Man vergleiche daraufhin zwei Stellen aus dem Prélude der *4. Englischen Suite*. Einmal kämen „Quinten", einmal Sekunden bzw. Nonen zustande:



Dann muß bedacht werden, daß alle Quellen wie die von Walther und Telemann eindeutig für eine „downbeat"-Ausführung der Manieren sprechen. Bei all den Musikarten also, bei denen das Quintenverbot als nicht gravierend, wenn nicht gar ungültig erkannt wird, entfällt somit die Quintengefahr als Begründung für das antizipierte Appoggiatur-Spiel, wie z. B. Frederick NEUMANN[86] es für die Musik Couperins und J. S. Bachs verwendet.

Damit ist die komplizierte Frage erreicht, bei welchem Individual-, Gattungs-, Nationalitäts- und Zeitstil das Quintenverbot Anwendung findet und bei welchem nicht. Wenn wir bedenken, daß Telemann in Hamburg 1744 die Quinten generell als „Schönheiten" zuläßt und ihnen durch die Zuerkennung eines „Bürgerrechts" auch eine offenbar schon beträchtliche Ausübungstradition bescheinigt, daß aber C. Ph. E. Bach 1753 in Berlin die Quinten generell als „eckelhaft" verbietet, so wird die Schwierigkeit des Problems deutlich. Keinesfalls kann also für die gesamte nord- und mitteldeutsche Musik der Zeit eine eindeutige Entscheidung getroffen werden. Z. B. entsteht die Frage, ob J. S. Bachs Musik dem Generationskriterium nach – Gemeinschaft mit Telemann – mit Quinten, oder dem Familienkriterium nach – Gemeinschaft mit C. Ph. E. Bach – ohne Quinten zu spielen ist. Und: Falls sich die Familientradition als die bestimmende nachweisen ließe, bliebe trotzdem noch die Frage, ob man denn nicht berechtigt wäre, in der Spielart trotzdem einer Koryphäe wie Telemann zu folgen, also etwa die *Inventionen* so (mit Parallelen) zu spielen, wie Telemann sie gespielt hat oder hätte.

Abschließend sei an Hand eines Zitates aus der älteren Verzierungsforschung auch im Zusammenhang mit der Parallelenfrage darauf hingewiesen, daß die Erkenntnisse, die sich heute – anscheinend völlig neu – ergeben, bereits am Jahrhundertbeginn in der Forschung lebendig waren, daß sie aber nicht weiterverfolgt wurden und ungenutzt liegen blieben.[87]

Sieht man einmal von der Positions- und Hilflosigkeit eines Autors wie EHRLICH[88] ab, der zwar alle von Verzierungen ausgehenden Parallelenmöglichkeiten unter Hinweis auf die Schrecklichkeit der entstehenden Klänge peinlich umgeht, dann aber den unumstößlichen Parallelen innerhalb der Kompositionen den Wert von „herrlichen Herbheiten" zumißt, so gibt es doch im genannten Zeitraum recht freie und unangepaßte Äußerungen zum Parallelenproblem.

[86] 1969; vgl. dazu die Zitate hier 67.
[87] Vgl. Abschnitt Ib.
[88] 1898, 15.

So hat J. A. FULLER-MAITLAND[89] an einer offenbar unbeachteten Stelle seiner Arbeiten das bisher im Anschluß an Telemann Gesagte mit einer erstaunlichen Selbstverständlichkeit – wenn auch ohne Belege zu nennen – ausgesprochen. Man möchte die viele Zeit beklagen, die bis heute auf Grund der Unkenntnis dieser Stelle für das Problem der Quinten- und Oktaven-Vermeidung verwandt worden ist. Eigenartigerweise setzt sich FULLER-MAITLAND hinsichtlich der Interpretation von J. S. Bachs Ornamentik für die Bevorzugung der Türk'schen Vorhaltslehre (1789) vor derjenigen von C. Ph. E. Bach ein, ohne daß er dies Vorgehen begründen würde[90], und wendet sie strikt auf die Arie „So ist mein Jesus nun gefangen" aus der *Matthäus-Passion* an, obwohl diese langen Appoggiaturen „do undoubtedly give very curious progressions". Aber er schließt mit großer Sicherheit an:

> „We must remember that the appoggiatura notes are entirely free from harmonic rules, and it did not really matter in the time of Bach whether such notes made even consecutive fifths with some other part or not. The application of this same rule [Längenregel in der Art Türks] to thousands of other instances is a fascinating employment for the lovers of Bach, and it is one which may be recommended very specially to conductors and editors."

Hier zeigt sich ein Mut zu neuartigen, wenn auch nicht völlig abgesicherten Ideen, der in der späteren Forschung nur noch selten aufzufinden ist[91], und dessen Mangel die Forschung lange Zeit gehemmt hat, das vor allem durch DOLMETSCH bekräftigte Dogma vom Quinten- und Oktavenverbot differenzierter zu sehen und schließlich aufzuheben.

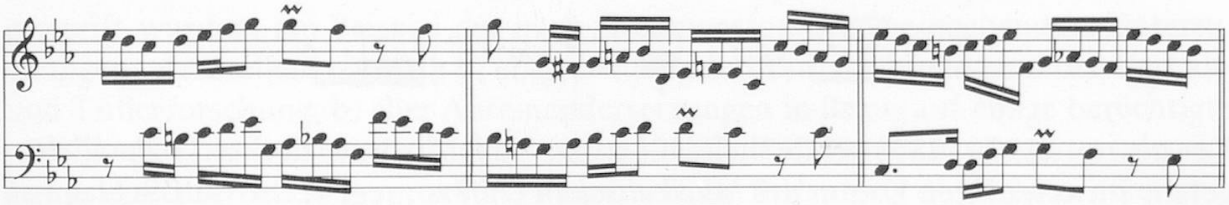
[89] 1911/12, 547.

[90] A. a. O., 545; vgl. auch hier 46, Anmerkung 39.

[91] So ist bezeichnenderweise der einzige Vertreter der späteren Forschung SCHERING (1931), der ähnliche, wenn auch bei weitem nicht so weitgehende Auffassungen äußert: „Die Abweichungen der einzelnen unter sich beleidigten das Ohr deshalb nicht, weil trotz der agréments die Hauptmelodie stets durchklang. Wo wirklich Reibungen vorkamen, mag man sie als besonderen Reiz empfunden haben." (140) In neuerer Zeit hat auch DONINGTON (1965, 1970) ähnliche Bemerkungen gemacht: „Just let such consecutives happen, and they will usually sound right, indeed very good" (1965, 381). Und 1956 (*AnnM*) hat Ernst FERAND für die „extempore polyphony" um 1600 als „remnant of Renaissance practice" an Hand von Zitaten Banchieris (1614) eine ganz eigene ästhetische Qualität der entsprechenden Dissonanzen und Parallelen nachgewiesen. Sie galten nicht als unvermeidliches Übel, sondern als „Udito gustosissimo" und „meraviglioso effetto". Dergleichen Sonderbewertungen für den „half-composed half-improvised counterpoint" (FERAND) hat Gloria ROSE (1965) an Hand von Opernpartituren und Aufführungsberichten für das „improvising orchestra" durchs ganze 17. Jahrhundert nachgewiesen.

Die auf S. 49 angekündigte Tabelle zur c-moll-*Invention* soll zeigen, welche Vorschläge im Laufe der Geschichte der Verzierungsforschung gemacht worden sind, um den „regelrechten" Pralltriller dieser Invention und damit die dadurch sich ergebenden Parallelen zu umgehen. Der einzige Vorschlag zur „regelrechten" Ausführung ist an den Schluß gestellt, wo er auch chronologisch hingehört. Zu Anfang seien noch einmal die mit dem gefährlichen Pralltriller behafteten Takte der Invention aufgeführt.

T. 3 (auch T. 25; dort Baß eine Oktave tiefer) T. 13 T. 23



DANNREUTHER (1909, 56) empfiehlt für die entsprechende Stelle in der *Invention* 15 den Schneller .[92]

BEYSCHLAG (1908, 132f.) empfiehlt in vergleichbaren Fällen (Fugenthema *Partita* VI, Satz I) den Schneller nach „unserer Maxime ...: den Triller mit dem Hauptton anzufangen ... Beim Pralltriller bevorzugen wir entschieden die dreinotige Ausführung [sic! soll heißen] à la J.C.F. Bach, vor der viernotigen, welche z.B. Ruthard (Peters) ohne Grund begünstigt. Hätte J.S. schon bei dem Zeichen die Ausführung im Sinne gehabt, so hätte er ja der umständlichen Notation gar nicht bedurft." (129)

LANDSHOFF (1933, Beilage I, 1) macht keine Anmerkungen. Auf S. V bezieht er sich auf die im Ms. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. P 803 überlieferte Verzierungstabelle von J.L. Krebs. Hier bezeichnet er die Verzierung als „einfachen Pralltriller".

KREUTZ (1950, 6): T. 13 ist als „dreigliedriger Pralltriller" oder nach C.Ph.E. Bach als „Schneller" zu spielen. Dies gilt wohl auch für die anderen Stellen, da Pralltriller „nicht anders als bei fallenden Sekunden im Legato vorkommen." EMERY (1953, 147) nimmt T. 3, 23, 25 als „Schneller" wegen Parallelengefahr; T. 13 ist (124) „unplayable and must therefore be a scribal error."

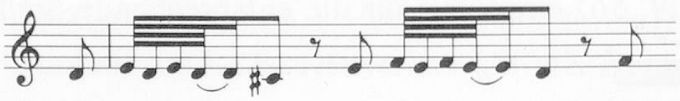
BODKY (1960, 173) meint, das „Seufzer-Motiv" „scheint sich jeder dokumentarisch belegten Erklärung zu entziehen ... Es scheint sich also keine andere Lösung als der Drei-Noten-‚Schneller' anzubieten."

[92] So verfährt auch H. GERMER in seiner Ausgabe von Bachs Ausgewählten Clavierwerken (Ed. Litolff 2004).

Aldrich (1963, 307): T. 3 und 13 sind weder Pralltriller noch Schneller, sondern eine Sonderform des *tremblement feint* , wobei hier (Parallelen-Gefahr!) Bach die „appoggiatura and its resolution" ausgeschrieben hat, bzw.: „Bach writes the preparation of the trill as an ordinary note." ist demnach zu spielen als

Neumann (1964, 203) empfiehlt wegen der Parallelengefahr die Vorausnahme der Obernote, des ganzen Pralltrillers oder eine Trillerausführung auf Schlag, aber mit dem Beginn der Hauptnote, wobei er Couperin und andere Quellen heranzieht (vgl. auch seine entsprechende Empfehlung für den vergrößerten Umkehrungskanon aus dem *Musikalischen Opfer*[93].) Zu spielen wäre also etwa so:

Donington (1970, 255) schließlich läßt trotz – allerdings verdeckter – Parallelengefahr im erwähnten Kanon des *Musikalischen Opfers* „regelrecht" auf Schlag von oben spielen und betont auch die Übertragbarkeit auf andere Fälle wie diesen:



[93] Vgl. hier 48.

III JOHANN SEBASTIAN BACH

Die bisher dargestellten Gedankengänge und Lösungsversuche innerhalb der Verzierungsforschung konkretisieren sich in den meisten Fällen in besonders scharfer und eindeutiger Weise am Gegenstand derjenigen Musik, die seit Beginn der Musikwissenschaft und der Verzierungsforschung, ja überhaupt seit dem Beginn der Wiederentdeckung „vorklassischer" Musik den Begriff der Alten Musik repräsentiert hat, nämlich an der Musik Johann Sebastian Bachs. Und entsprechend dem überwiegenden Anteil, den auch in den übrigen Zweigen der Musikwissenschaft die Beschäftigung mit Bachs Musik bildet, ist im Bereich der Verzierungsforschung die Auseinandersetzung mit Bach das zentrale und umfangreichste Vorhaben. Aus diesem Grunde ist es auch lohnend, über drei Einzelaspekte, die bisher immer wieder gestreift wurden, am Beispiel der Bach-Ornamentforschung eingehendere Untersuchungen anzustellen, nämlich a) über den jüngsten Entwicklungsstand der Vorhalt- und Trillerforschung, b) über Auseinandersetzungen in Bezug auf einige berüchtigte „Problemstellen" in Bachs Musik und schließlich c) über die immer wieder im Laufe dieser Arbeit angesprochene Frage, welche Bedeutung die Ornamentsetzung und -schreibung für die sozialen Beziehungen zwischen Komponist, Interpret und Publikum haben, ausgehend von der Auseinandersetzung zwischen Scheibe und Birnbaum über Bachs Musik.

A) DIE NEUERE DISKUSSION UM DIE LÖSUNG VON ALTEN SPIELREGELN: VORHALT- UND TRILLERSPIEL IN DEN WERKEN BACHS

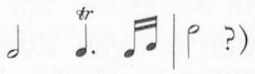
Die Erforschung der sich in den Werken Bachs ergebenden Verzierungsfragen war nach vielversprechenden Anfängen in der Zeit um die Jahrhundertwende während der zweiten Dekade des Jahrhunderts vor allem durch das Wirken DOLMETSCHS [1] in eine Sackgasse geraten. Was folgte, waren fast 50 Jahre dumpfen und tatenlosen Befolgens der von DOLMETSCH und anderen verfestigten Dogmen, vor allem derer des Auf-Schlag-Spiels, des Obertontrillers und des Parallelenverbotes. Nach dem zweiten Weltkrieg kam die gesamte Verzierungsforschung langsam wieder in Bewegung.

Neben einigen kleineren, aber wichtigen Einzelforschungen wie dem Buch von SCHMITZ (1953) über die Stiftwalzen des Père Engramelle[2] werden z. T. Spielanweisungen von einer Allgemeinheit und Unbrauchbarkeit in Umlauf gesetzt, die den

[1] Vgl. hier 30ff.

[2] Es ergeben sich daraus für die Zeit um die Mitte des 18. Jahrhunderts kurze Vorschläge auf Schlag. In diesem Zusammenhang ist auch auf die Linienschrift-Versionen von Verzierungen hinzuweisen, die der Engländer Creed in der ersten Hälfte des Jahrhunderts mit seiner Fantasiermaschine vornahm (vgl. SCHLEUNING 1970, 196): für einen „Shake and a turn" z.B. ——— — — — . . . . . ———
— — — — . . . . . — —
—

Spieler nur hemmen können. So heißt es bei PRINGSHEIM (1953)[3]: „Bis zu einem gewissen Grade gilt natürlich für den Vortrag der Musik des 18. Jahrhunderts die Maxime: ‚Erlaubt ist, was gefällt'". Und KELLER (1956)[4] stellt sogar „ein für alle Stile gültiges Gesetz" auf, das lautet: „Überall da – aber auch nur da –, wo statt des Trillers auch ein Vorhalt stehen könnte, beginnt der Triller mit der oberen Nebennote." Da unerklärt bleibt, „wo ein Vorhalt stehen könnte", ist das Gesetz dunkel. Wie würde es sich bei einem Thema wie dem folgenden verhalten:



Daneben beginnt aber auch in der Bach-Ornamentforschung eine eigenständige und neuartige Entwicklung, die z. T. sehr entschieden mit den traditionellen Vorstellungen bricht. Dies gilt für eine der frühesten dieser Arbeiten, einen kleinen Aufsatz von ALDRICH (1949).[5] Auf Grund einer genauen Analyse der italienischen Verzierungspraxis, wie sie sich in der Melodieführung von Bachs Sonaten- und Konzerttranskriptionen fremder Werke zeigt, kommt ALDRICH zu dem zunächst naheliegenden Schluß, daß Stücke wie etwa der langsame Satz aus dem *Italienischen Konzert* exakt die improvisierte Verzierungspraxis italienischer Prägung über einem einfachen Satzgerüst widerspiegeln. ALDRICH nimmt diesen Improvisationscharakter der Niederschriften Bachs im Sinne einer individuellen Verzierungspraxis ernst und leitet daraus eine Forderung ab, die eine klare Alternative zu der durch die Werkideologie geprägten Interpretation darstellt: Bachs Kompositionen sollten nie „suffer through the mis-interpretation of playing them as written" (31)! Die Erfindungskraft des Spielers soll also über der „Texttreue" stehen, da die Texte nur Festlegungen *einer* Verzierungsmöglichkeit sind. Ziel ist das „acquiring a sense of the living art of improvising ornamentation that goes beyond the stereotyped and necessarily mechanical methodology of the textbooks. It is here that the analysis of Bach's practise can be of invaluable assistance" (75).

In dieser Meinung des amerikanischen Forschers spiegelt sich, auf Bach bezogen, jene Überlegung aus Teil IIa dieser Arbeit, in der der Unterschied Komposition–Verzierungen nicht als ästhetischer, aufs Werk bezogener Gegensatz gesehen wurde, sondern als ein Gegensatz der musikalischen Produktionsweisen des Komponisten und des selbsterfindenden Interpreten. Daß dabei auch die Rücknahme der vom Komponisten in einzelnen Fällen ausgeschriebenen Verzierungen[6] und deren Ersatz durch selbsterfundene angeregt, ja sogar gefordert wird, damit statt des leblosen Nachspielens wieder das Gegenüber von Komposition und selbsterfundenen Interpretationszusätzen zustande kommt, also ein Stück „living art", bedeutet wohl die konsequenteste und radikalste Aussage, die die Verzierungsforschung bis heute gewagt hat.

[3] 52.
[4] 613.
[5] Vgl. auch sein Buch über Bachs Orgelverzierungen von 1950.
[6] Im Anhang dieses Abschnitts 72–75 findet sich eine von Wanda LANDOWSKA 1909 vorgenommene Dekolorierung des von ALDRICH angesprochenen Bach-Satzes. Zwar ist diese Reduzierung aus anderen Gründen erfolgt, jedoch kann sie ALDRICHs Anregung unterstützen.

Bemerkenswert ist auch, daß solche Anregungen innerhalb der amerikanischen Forschung nicht isoliert geblieben sind. 1955 schreibt EMERY fast noch dezidierter:

„The point is that the player who experiments [z.B. mit Ornamentänderung und -zusatz sowie rhythmischen Änderungen usw., wie EMERY sie für einige Bach'sche Werke vorschlägt] ... is ... more to be commended than one who plays literally. The former may be wrong, but at least he is trying to reconstruct Bach's intentions. The latter is not even trying; he is little more than a machine. It is time, and more than time, for these principles to receive some attention in our schools of music" (193).[7]

Inwieweit solche Anregungen und grundsätzlichen Umorientierungen praktische Konsequenzen gehabt haben bzw. heute noch haben, ist schwer zu überblicken. Die Verzierungsforschung jedenfalls ist außer in einigen wenigen Fällen[8] von einer anderen Seite her dem besinnungs- und fantasielosen Befolgen alter Regeln zu Leibe gerückt, und zwar auch wieder vorrangig innerhalb der Untersuchungen zur Musik Bachs. Zentralpunkt dieser Untersuchungen ist die Triller- und Vorhaltproblematik. Der Beginn dieser neu einsetzenden Richtung, hier exemplifiziert an den Arbeiten von EMERY (1953, vgl. Rez. KLOTZ, 1954), BODKY (1960, dtsch. 1970) und der des deutschen Nachzüglers WICHMANN (1966), ist noch relativ konventionell.

Die beiden Bücher von EMERY und BODKY behandeln einzelne Problemstellen aus Bachs Werken, nach Verzierungsarten geordnet. Dabei gibt es eine große Fülle interessanter und einleuchtender Einzelhinweise, auch manche unkonventionelle Bemerkung, etwa bei EMERY: „By adding ornaments systematically to a theme that Bach left unornamented one can sometimes exhibit imitation in passages where it is easily overlooked" (114). Wichtig ist EMERYs Grundsatzerklärung der verschiedenen Kurztriller-Arten bei Bach (Appendix I), nämlich Pralltriller, Schneller, *trillo* und „imperfect shake". Sonst aber sind die Bücher von recht althergebrachten Auffassungen geprägt; so berufen sich beide Autoren auf Quantz und C.Ph.E.Bach (EMERY 19, 78ff.; BODKY 185), lehnen Parallelen strikt ab (vgl. hier Kap. IIb), und postulieren mit großer Selbstverständlichkeit den Obertontriller (EMERY 54, BODKY 156f., dort aber Ausnahmeregeln noch nach DANNREUTHER) und den Auf-Schlag-Vorhalt (BODKY 183, bei EMERY aber Ausnahmen 77f.). Es ist nicht sehr sinnvoll, hier über die jeweils mehr oder weniger einleuchtenden Vorschläge der Autoren zu den Einzelbeispielen zu berichten.

WICHMANN widmet viele Seiten seiner Arbeit (216–230) hauptsächlich dem Problem der Rezitativfälle bei Bach, wobei wichtige Erkenntnisse aus der Auseinandersetzung mit SCHERING (1923) gewonnen werden. In einem anderen Teil (84–91) wird Bachs Koloraturenverwendung exemplifiziert. Dabei zeigt sich aber die Rückständigkeit, die dem Buch in vielem anhaftet, so, wenn ausgerechnet über

[7] Diese Anregungen stimmen mit manchen Vorschlägen aus der alten Theorie überein, so z.B. mit demjenigen des St.Lambert von 1702, ganz neue Ornamente zu erfinden und dadurch die vorgeschriebenen zu ersetzen (zitiert bei HARICH-SCHNEIDER, 1939, [3]1970, 82).

[8] Z.B. die praktischen Versuche an Schütz'scher Musik durch Ulrich Siegele und Alfred Dürr. Vgl. *Kongreß-Bericht Leipzig 1966*, Kassel etc. 1970, 208–215.

die Parodie-Texte „Qui tollis peccata mundi" und „Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben" gesagt wird: „Ein deutlicher Beweis für die fehlende Bezogenheit zwischen Text und Musik bildet die Verwendung ein und derselben musikalischen Idee bei Werken mit ganz verschiedenen Inhalten" (86). Und über GOLDSCHMIDTS (1907, 186) Vorschlag einer kurzen, motivverarbeitenden Kadenz in der Arie „Ich will Dir mein Herze schenken" fällt WICHMANN auf den Erkenntnisstand von vor einem Jahrhundert (WAGNER) zurück: „Dieser Ausführung wird heutzutage niemand mehr zustimmen können. Das Figurenwerk richtet lediglich Verwirrung an und beeinträchtigt die Schlichtheit und Einfachheit der Textaussage" (87).

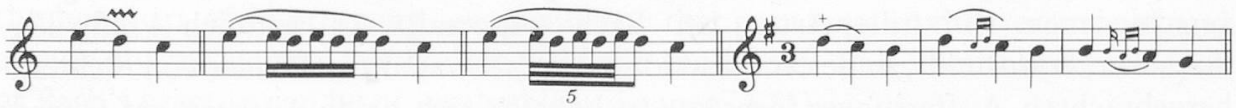
Dagegen ist der Verzierungsteil von Robert DONINGTONS Lehrbuch *The interpretation of early music* ([1]1963, [3]1974)[9] durch bemerkenswerte Klarheit und historische Fundiertheit gekennzeichnet.

Eine der wesentlichen Thesen dieses Verzierungsteiles ist diejenige, daß die frühbarocke Ornamentik (Kap. IX) keine langen Vorhalte kannte, da die Vorhalte noch keine harmonischen, sondern „mainly melodic" Funktionen hatten.[10] Traten doch einmal lange Vorhalte auf, dann waren sie „not yet big enough to produce essential changes in the harmony" (104).[11] Ferner – und dies ist für die spätere Auseinandersetzung mit NEUMANN besonders wichtig – antizipieren „Baroque ornaments never ... the beat" (130), eine Meinung, in der sich DONINGTON auch nicht durch die Schreibung in der Couperin-Tafel (1713) oder in der des Abbé le Fils (1761) beeinflussen läßt (178, 194):

COUPERIN
Tremblement lié sans être appuyé

DONINGTONs „Interpretation"

ABBÉ LE FILS



Zum Beispiel von Abbé le Fils schreibt DONINGTON: „In both cases the ornament falls on the beat, as usual" (194).[12] Anfang des 19. Jahrhunderts werde der Triller aber wieder, wie im 16. Jahrhundert, „a primary melodic ornament. As such, it should perhaps more logically have a main-note start" (191), und dies, obwohl noch sehr viele Komponisten den Barock-Triller „von oben auf Schlag" anwendeten.

So hilfreich die Fülle der Informationen in DONINGTONS Buch auch ist, gibt es darin doch auch Äußerungen, die noch weiter reflektiert werden sollten, wie etwa folgende Einzelfeststellung: Im Zusammenhang mit einem *point d'arrêt*, der vor

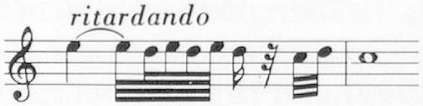
9 Vorstudien dazu sind die Artikel „Ornamentation" und „Ornaments" in *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (1954).

10 Diese These vertrat schon HAMMERSCHLAG (1949).

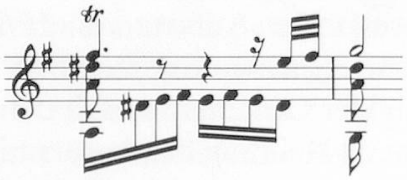
11 Vgl. dagegen DEPPERTs Gedanken zur harmoniebildenden Kraft der *accenti* in der Musik des 17. Jahrhunderts (1971): Dadurch sei unter Umgehung des Dissonanzenverbots der Septimakkord möglich geworden.

12 Vgl. dagegen GOLDSCHMIDTs gegenteilige Feststellungen 1907 und früher, hier zitiert 31.

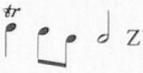
einem einfachen, verkürzten und evtl. von einer kurzen Pause eingeleiteten Nachschlag steht, wird gesagt, dieser Ruhepunkt „cannot arise when the trill is terminated by a turned ending taken normally at the speed of the trill itself" (184). Hier ist der Begründungszusammenhang unklar. Kann der *point d'arrêt* an der besagten Stelle nicht auftreten, weil es hierfür keinen historischen Beleg gibt oder weil er mitsamt der Pause das angeblich einheitliche Tempo von *tremblement* und Nachschlag unterbrechen und zerstören würde? Die ganze Frage wäre auf der Grundlage der französischen Trillerlehre nochmals dahingehend zu stellen, ob nicht bei pathetischen, langsamen, gesetzten Musikstücken die Form des Schlußtrillers mit abgesetztem, langsamem Doppelnachschlag möglich wäre, etwa:



Offenbar meint doch Bach im Präludium X, T. 10 des *Wohltemperierten Klaviers* (Teil I) einen solchen Triller. Das Schlagen des Trillers im Nachschlagtempo, d.h. in Zweiunddreißigsteln ist wohl kaum diskutabel, da es zu langsam und zu mechanisch klingt:[13]



Die Fragen, die DONINGTONS Buch aufwirft, bilden in vielem den Ausgangs- und Bezugspunkt der folgenden Auseinandersetzungen speziell um die Verzierungspraxis Bach'scher Musik, die bis heute andauern und noch keineswegs entschieden sind. Ein neuartiger Ansatz ist die Interpretation der Bach'schen Triller unter Verwendung der differenzierten französischen Trillertheorie durch ALDRICH (1953). Er bemüht sich, angesichts der „ambiguity and the relative unimportance of the signs for the trills in Bach's music" durch eine genaue Analyse der melodischen und harmonischen Bedingungen der Trillerstellen „[to] reveal the notational procedures that Bach used to suggest a particular interpretation of the trill for each instance" (294f.). ALDRICH sucht für jede der französischen Trillerformen eindeutige Beispiele aus Bachs Werken zu finden, und zwar in der Aufteilung nach „cadential" und „non-cadential trills".

So steht z.B. die Notationsweise für das *tremblement appuyé*, wobei Fehlschreibungen wie etwa  zu berichtigen sind (296). Auch kompliziertere Ausschreibungen werden identifiziert, etwa eine *double cadence aspirée* in T. 8 der *Französischen Ouverture* (303) oder ein *tremblement feint* in dem verzierten Seufzermotiv, wobei auch die Schreibung aufzulösen ist als , d.h. als Folge von Vorhalt und Trilleraufl ösung.

[13] Vgl. hierzu auch BODKY (1970. 176), der hier seltsamerweise den „Eindruck eines Schleifers" hat. ALDRICH (1963, 299) hält das Tempo von Nachschlägen für völlig beliebig.

Durch die auf Bach bezogene Analyse der französischen Trillerlehre und speziell durch die Bemerkung, daß in der *double cadence* der anfängliche Doppelschlag sehr oft schon vor dem Schlag beginne (301ff.), leitet ALDRICHS Schrift schon jene Kontroverse um das Antizipationsprinzip ein, die mit den die Forschungstradition erschütternden Schriften von NEUMANN seit 1964 beginnt.

Die erste Arbeit von NEUMANN zeigt, wie erstaunlich unterschiedlich verschiedene Forscher die gleichen historischen Lehrwerke Frankreichs zu lesen vermögen. NEUMANN kommt nämlich entgegen seinen Vorgängern durch eine minutiöse Analyse der Werke zu dem Schluß, daß in der französischen Tradition, wie auch in der älteren Praxis der übrigen Länder, keinerlei Einheitlichkeit besteht, daß vielmehr sämtliche Möglichkeiten des Trillerbeginns – auf dem Schlag, vor dem Schlag, mit und ohne Obernotenbeginn – gleichberechtigt nebeneinander stehen, und daß die u.a. von HAMMERSCHLAG (1949) und DONINGTON (1963) aufgestellte Behauptung, zu Bachs Zeit sei nur die harmonieverändernde Möglichkeit Auf Schlag – Obernote regelrecht gewesen, verarmend auf die Interpretation wirke (194). In der Frage der Bachschen Musik seien Trillerregeln nie pedantisch anzuwenden, man könne von Fall zu Fall beliebig entscheiden.

Diese Bach-Problematik setzt der Aufsatz von 1965 fort. Nochmals wird hervorgehoben, daß es so etwas wie „Baroque convention" (4) nicht gab. Die trockene und pedantische Anwendung der Ornamente nach den nur behelfsmäßigen Verzierungstabellen widerspricht nach Meinung des Autors nicht nur dem „spirit of ornamentation itself", sondern auch dem „spirit of the Baroque" (5). Daher spricht sich NEUMANN für Trillerzusätze bei Bach (7f.) und gegen die Brauchbarkeit von C.Ph.E. Bachs Regeln für die Musik des Vaters[14] aus, letzteres vor allem in Bezug auf die Vorschlagsregeln: J.S. Bach habe nur kurze Vorschläge bei der Schreibung von „grace notes" gemeint, die langen aber stets ausgeschrieben (9f.). Die kurzen „grace notes" seien, wie NEUMANN in einer langen Auseinandersetzung mit den alten Quellenschriften und der modernen Literatur zu beweisen sucht, stets „lightly and shortly" vor dem Schlag zu spielen. Dies gelte für alle Nötchen-Schreibungen wie oder (=). Es gebe überhaupt „an infinite variety of ratios", etwa auch jene ohne Akzent und auf dem Schlag (9–15, 126f.).[15] In Bezug auf den Triller wiederholt NEUMANN seine Ansicht der jeweiligen Entscheidungsfreiheit, deren Unsicherheit sich aber darin zeigt, daß NEUMANN genau das unpraktikable Kriterium für die Entscheidung nennt, das schon vor ihm KELLER (1956)[16] benutzte: Je nach der Möglichkeit von Vorschlägen ohne Triller sollte auch der Triller mit oder ohne Obernote beginnen (130). Auch bei den zusammengesetz-

[14] Vgl. Kap. IIb.

[15] Evtl. liegt es an der praktischen Unerfahrenheit der Autoren, daß sie niemals die sehr reizvolle und wohl auch grundsätzlich wichtige Möglichkeit ins Auge fassen, einen Vorschlag so zu spielen, daß unklar bleibt, ob er vor oder auf dem Schlag ausgeführt wurde. Es wird stets vergessen, daß die Beurteilung der praktischen Ausführung nicht ein Problem absoluter Zeitmessung ist, sondern eine Frage auch der Absichten des Spielers.

[16] Vgl. hier 62.

ten Trillern[17] und beim Schleifer müsse man sich auf Grund der Ausschreibungen in Bachs Musik und der französischen Zeitgenossen vom „downbeat complex" lösen (131). Die Begründung mittels der Parallelengefahr erscheint in diesem Zusammenhang allerdings weniger überzeugend.[18] „It is necessary to take a new look to the many restrictive rules and taboos which surround so much current thought on Bach Ornamentation ... We can be sure that many of these rules will stand to be revealed to be without foundation" (133).

Seine Wendung gegen die „restrictive rules" des „downbeat complex" hat NEUMANN in konsequenter Fortführung seiner Arbeit in einem langen Aufsatz 1969 bekräftigt und mit einer Großzahl von theoretischen und praktischen Beispielen für Couperin erhärtet. Unter wiederholter Ablehnung von C. Ph. E. Bach, den er bezüglich dieser Frage für einen Außenseiter hält, erbringt er eine Fülle von Beweisen für die Richtigkeit der Auffassung, daß die Appoggiatur zu antizipieren ist.[19] Fragwürdig bleibt freilich nach wie vor das Parallelenkriterium (77 f.).[20]

Dieser Beweislast haben sich die übrigen Fachautoritäten nach anfänglichem Widerstand schließlich doch beugen müssen.

DONINGTON schrieb 1965 einen besorgten Brief an den Herausgeber von *Music & Letters*, in dem er Antizipationen nur als „exceptions", ihre generelle Einführung aber als „outside the style, and therefore wrong" bezeichnet. Ferner bestätigt er den Wert der theoretischen Schriften des C. Ph. E. Bach-Kreises für die vorangegangene Generation und bestärkt nochmals seine Auffassung von der rein harmonischen Funktion der Vorschläge beim Auf-Schlag-Spiel, obgleich er dadurch – entgegen C. Ph. E. Bach – dazu gezwungen wird, mögliche Stimmparallelen anzuerkennen. Er sucht der Antizipationsfrage durch terminologische Argumente den Boden zu entziehen („The passing appoggiatura is an appoggiatura in name, but not in substance", 381) und wirft NEUMANN Übertreibung vor!

Schließlich aber nennt er einen Grund für sein Beharren auf der „downbeat"-Lehre, der seine Abhängigkeit von der DOLMETSCH-Tradition plötzlich ungewollt erhellt und in das Bild einer Wissenschaft paßt, die einer Auswirkung der eigenen Forschungen auf die Praxis nur mit äußerster Vorsicht gegenübersteht und vor allem den praktischen Musiker als unfähig zu selbständigen Entscheidungen auffaßt: „It has been hard to get musicians to accept that [„down-beat"-Lehre]: it is both injudicious and incorrect to throw them into confusion all again" (382).

Diese – im Wortsinn – konservativen Argumente haben NEUMANN, wie der Aufsatz von 1969 zeigt, nicht beeindruckt. Auf diesen Aufsatz sind neben der Arbeit von HOFMANN (1971)[21] zwei weitere Antworten gefolgt, in denen Friedrich NEUMANN und DONINGTON (beide 1970) die Argumente Frederick NEUMANNS nun grundsätzlich akzeptieren, aber einige Gegenargumente vorbringen, die geeignet sind,

[17] Vgl. ALDRICH.
[18] Vgl. Kap. II b.
[19] Schon BODKY (1970, 183) sprach sich im Falle dieses Beispiels aus dem *Musikalischen Opfer* wegen Parallelengefahr für Antizipation aus.
[20] Vgl. Kap. II b.
[21] Vgl. Schluß von Kap. II b.

das Problem noch weiter zu differenzieren: Einmal wird das Zustandekommen von Parallelen bei „downbeat-execution" nicht mehr als verpönt erachtet, und zum anderen kommt der rhythmische Wert der Stellen, an denen Appoggiaturen anzubringen sind (männlich/weiblich), stärker als bisher als entscheidender Faktor ins Gespräch.

Der Eindruck, der sich aus den zuletzt referierten Meinungen der Verzierungsforscher ergeben mag, daß nämlich doch ein Minimum an gemeinsamen Perspektiven und Richtungen bestehe und ein Herauskommen aus dem Kleinkrieg um Einzelfragen und Vorschlag-Interpretationen zu erwarten sei, ist aber irrig. Dies wird deutlich, wenn man den Aufsatz *In Defense of the French Trill* von Michael Collins (1973) liest. Diese ausführliche Arbeit ist nichts anderes als eine minutiöse Widerlegung sämtlicher Argumente Frederick Neumanns von 1964. Collins ist Aldrich-Schüler und der Aufsatz sein Beitrag zu einer Aldrich-Festschrift; so ist es wohl kein Zufall, daß er sämtliche Argumente um die Trillerausführung wieder auf den Stand vor Neumann, also auf den von Aldrich[22] zurückführt. Nach einer Analyse aller zweifelhaften Trillerarten in Wort- und Notenbeispielen der französischen Theoretiker von vor 1700 bis um 1770 kommt der Autor zu den bereits geläufigen Regeln: Der Triller beginnt stets von der Obernote aus, auch wenn er von unten her erreicht wird; nur bei einer Verlängerung bzw. Vordehnung des *appuy* ist ein Trillerbeginn von der Hauptnote aus möglich, jedoch immer nur dann, wenn dieser Beginn auf einen schwachen Taktteil fällt. Sonst muß eine Bindung an eine obere Vornote in den Triller auf schwerem Taktteil überführt werden, damit der Triller von oben beginnt. Grundsätzlich gilt, daß ein Trillerbeginn mit Hauptnote nur möglich ist, wenn „the preparation on the upper auxiliary is dissonant" und wenn dafür gesorgt ist, „that other conditions are favorable" (439). Ob mit dieser letzten Bedingung die Schwere des Taktakzentes gemeint ist, bleibt dunkel.

Collins bezeichnet Neumanns Ergebnisse pauschal als „folly", „misunderstanding" und „dogmatic". Sein eigenes Vorgehen ist jedoch hier und da durch Parteilichkeit sowie durch die Tendenz gekennzeichnet, Einheitlichkeit zu erzwingen, etwa wenn er die für nur einen Komponisten gültigen Verzierungsanweisungen auf alle anderen überträgt oder die Bedeutung eines speziellen musikalischen Zusammenhanges auf andere ausweitet.

Angesichts der Tatsache, daß die ganze Forschungsgeschichte hindurch immer wieder gegenteilige Belege angeführt worden sind, wirkt ein Satz wie der folgende selbst recht dogmatisch:

> „It should be made clear once and for all that these small notes [Obernötchen vor Trillern], in use from the 17th into the 19th century, were employed to indicate a dissonant note that was to substitute for the consonant one that appeared on the beat" (409).

In ähnlicher Weise werden auch andere Problemfälle behandelt: So heißt es bei der Besprechung der *cadence sans appuy*: „Neumann claims some documentation for a start on the main note for this type, and we will examine those cases, most

[22] Vgl. hier 65.

of which result from misinterpretations" (420f.). Vor Gericht würde man in einem solchen Fall von Voreingenommenheit sprechen. Sehr starke Befangenheit steckt auch dahinter, wenn (425) bei einem ähnlichen Triller, der auf den Zylindern bei Bedos de Celles zumindest teilweise vor dem Schlag erscheint, die unwiderlegbare Realität dadurch verändert wird, daß dem Zylinderschneider Balbastre eine Unkorrektheit angelastet wird („M. Balbastre inadvertently cut short his articulation or ‚jumped the gun' in this case".)

An zwei Stellen muß der Autor eingestehen, daß er seine Erkenntnisse nicht mehr auf objektive Beweisführungen an Hand der Quellen stützen kann: „What I believe emerges from this discussion of Dandrieu, van Holmont, and Fiocco is this: ..." (419); „He [Rousseau] is the only author of whom it can be said without doubt that he begins some of his trills on the main note. I can only assume that his trills are either aberrant or notated badly. What I believe to be a better realization appears in brackets ..." (430). Prinzipiell ist es auch im Rahmen einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise selbstverständlich legitim, wenn eigene Beurteilungen zur Beweisführung eingebracht werden. In diesem Fall, in dem es darum geht, zweifelsfreie Interpretationen der alten Texte zu liefern, ist dies jedoch nicht zulässig. Die einzige saubere Lösung des Falles wäre darin zu sehen, daß die Uneinheitlichkeit in den Trillerschreibungen und -anweisungen eingestanden wird und diese Tatsache zum Ausgangspunkt neuer Gedanken genommen wird. Sonst nämlich verliert sich die Forschung in die parteiliche Verteidigung bestimmter Dogmen. Aus den alten Notenbeispielen läßt sich fast jede Realisationsmöglichkeit beweisen, wenn der Wille nur groß genug ist. Die Frage, ob ein schneller Pralltriller mit der Hauptnote oder der angebundenen vorangegangenen Obernote beginnt, nennt Collins wegen der Geschwindigkeit der Tonabläufe und der erschwerten Apperzeptionsmöglichkeit durch das Ohr „really quite academic" (427). Aber das Geschwindigkeitskriterium läßt sich auch auf andere Triller erweitern. Ist der Kampf um die Obernote dann auch dort „academic"?

Damit befindet sich die Forschung über Verzierungsfragen des frühen 18. Jahrhunderts im Moment in einer Situation der Offenheit und Unentschiedenheit, die als positiven Effekt den Abbau jener Verfestigungen und Regelmechanismen hat, die seit Jahrzehnten dem Spiel von Barockmusik einen Zug der Verfremdung und Unselbständigkeit verliehen hat, was wiederum der Vermittlung des „intendierten Gesamtklanges" (Steglich) bzw. auch des Affektgehalts im Wege stand. Andererseits aber trägt der derzeitige Stand der Forschung einen Keim von Gefahr in sich, weil die bearbeiteten Probleme aus der Konzentration auf die Mikrostrukturen der Musik erwachsen sind und erkannt wurden und im Moment keine Perspektiven höherer Ordnung gesehen oder gesucht werden, die für den Forscher oder den Musiker Entscheidungen im Einzelfall erleichtern oder ermöglichen. Vielleicht wird Neumanns angekündigtes Buch über Bach-Ornamentik solche im folgenden Abschnitt vorgeschlagenen Aspekte des Text-, Affekt- und Satzzusammenhangs stärker berücksichtigen. Es wäre wichtig, einen Ausweg aus der atomistischen Betrachtungsweise der aufführungspraktischen Fragen zu finden; denn diese bürdet dem Einzelnen, der sich einer Fülle widersprechender Fakten gegenübersieht,

die letztlich unerfüllbare Aufgabe auf, sich an irrationalen Kriterien wie Einfühlung in den „goût" der Zeit oder an Argumenten zu orientieren, die auf Grund ihrer theoretischen Ambivalenz oder Widersprüchlichkeit beim Praktiker schließlich nur Enttäuschung, Desinteresse und Resignation hervorrufen. Diese Situation spiegelt sich in den beiden aus der gleichen Wurzel stammenden, sich aber völlig widersprechenden Sentenzen DONINGTONS (1965): „No one interpretation of a Baroque ornament can be singled out as alone correct", und „Know the style, do the obvious thing, and it will nearly always be right" (381).

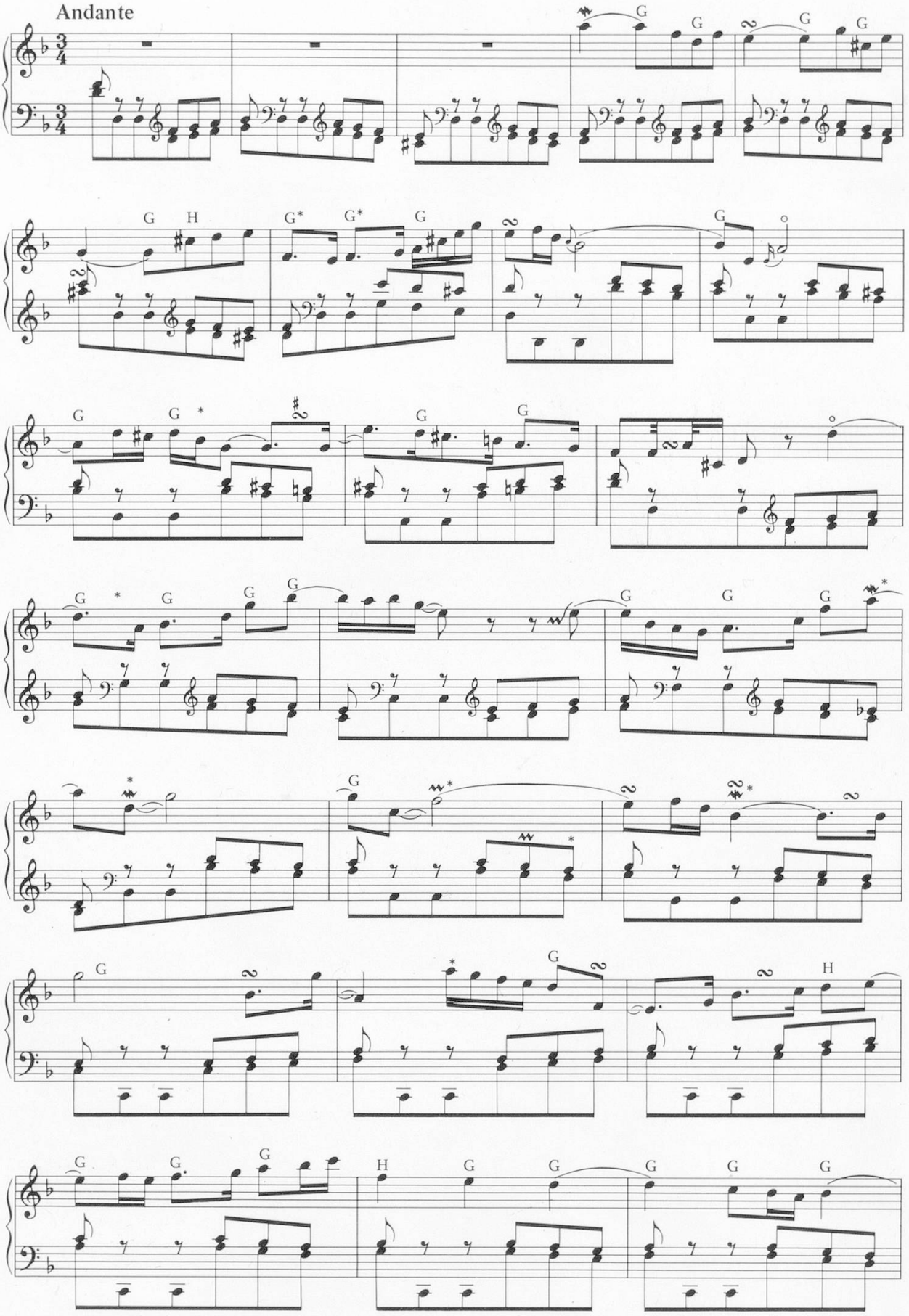
Wanda LANDOWSKA hat schon 1909 (186f.) eine Dekolorierung des Mittelsatzes des *Italienischen Konzerts* von J. S. Bach vorgenommen. Angeregt wurde sie hierzu möglicherweise durch die in der vorliegenden Studie im Abschnitt III c referierten Vorwürfe Johann Adolf Scheibes gegen Bachs Verzierungs-Ausschreibungen. LANDOWSKAS Absicht war offenbar, gesichertes Material über Bachs Bearbeitungstechnik und Verzierungsmittel zu erhalten und dabei den italienischen Charakter des zugrunde liegenden Satzmodelles herauszuarbeiten, wie ihn auch ALDRICH (1949, 30) für diese „Basic melody" konstatiert. Die von ALDRICH vertretene, daran anschließende Forderung (hier referiert 62f.), der heutige Spieler solle nun dieses Gerippe nach eigenem Gefallen selbst neu verzieren und somit Bach nicht als Komponist, sondern als Ornamentist an die Seite treten, wäre Wanda LANDOWSKA wahrscheinlich höchstens als eine Art Sakrileg in den Sinn gekommen. Jedenfalls mißt sie selbst ihrer Arbeit nur wissenschaftlichen, keinen spielpraktischen Wert bei. In diesem Zusammenhang fällt auch der bereits von KROLL (vgl. 34) her bekannte Vergleich dekolorierter Musik mit ornamententblößten „gotischen Bauwerken". Die Autorin schreibt über ihre Bemühungen, von dem Bach-Stück das Satzgerippe zu Tage treten zu lassen: „Voici l'aspect qu'aurait eu l'Andante de ce Concerto, si Bach n'avait pas réalisé les ‚manières' en grandes notes" (185). Dabei bedeuten die Zeichen in der unverzierten Fassung folgendes (190f.):

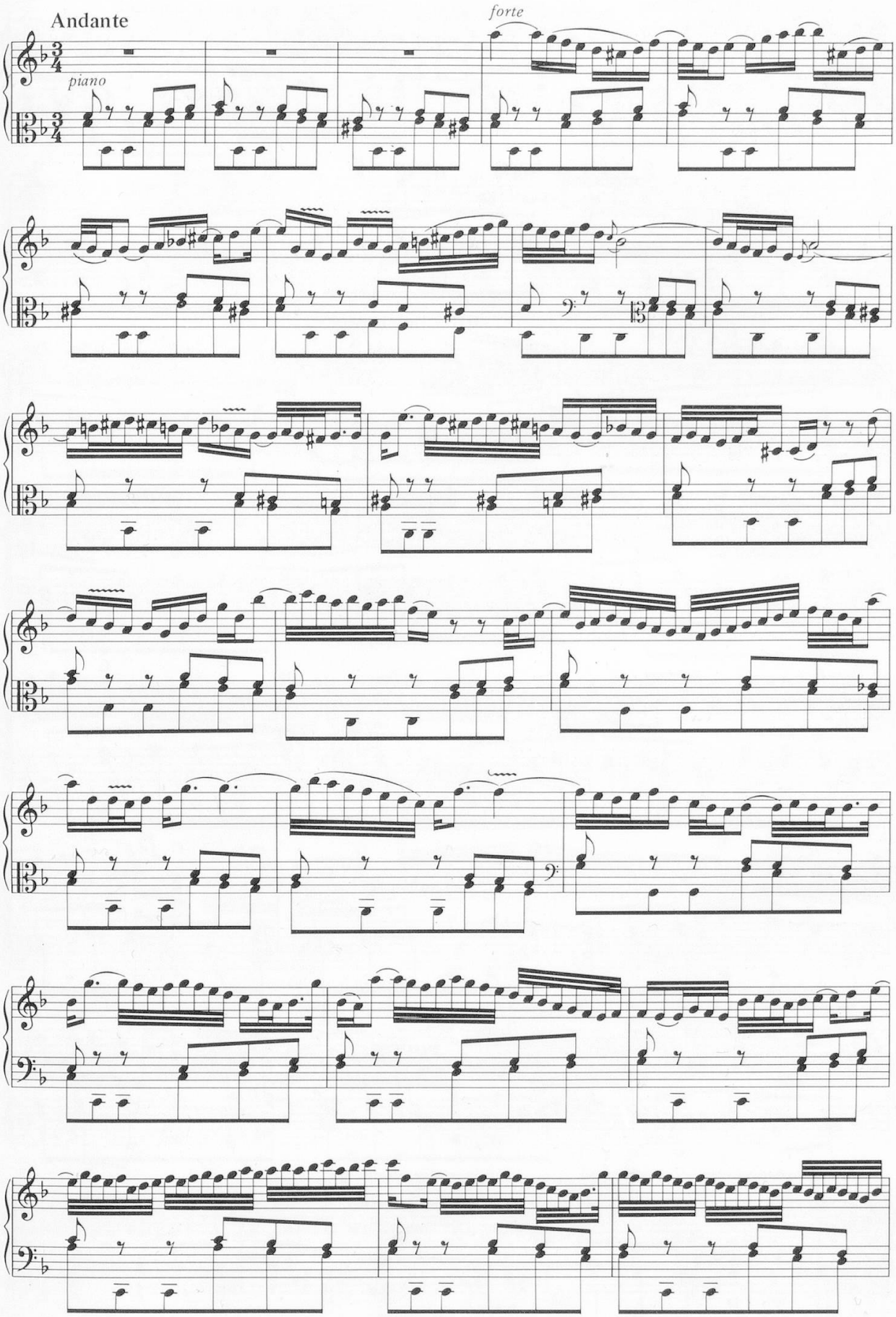
G „Manières arbitraires [willk. Manieren] ... certaines grandes notes pour embellir la ligne mélodique d'arabesques et de variantes",

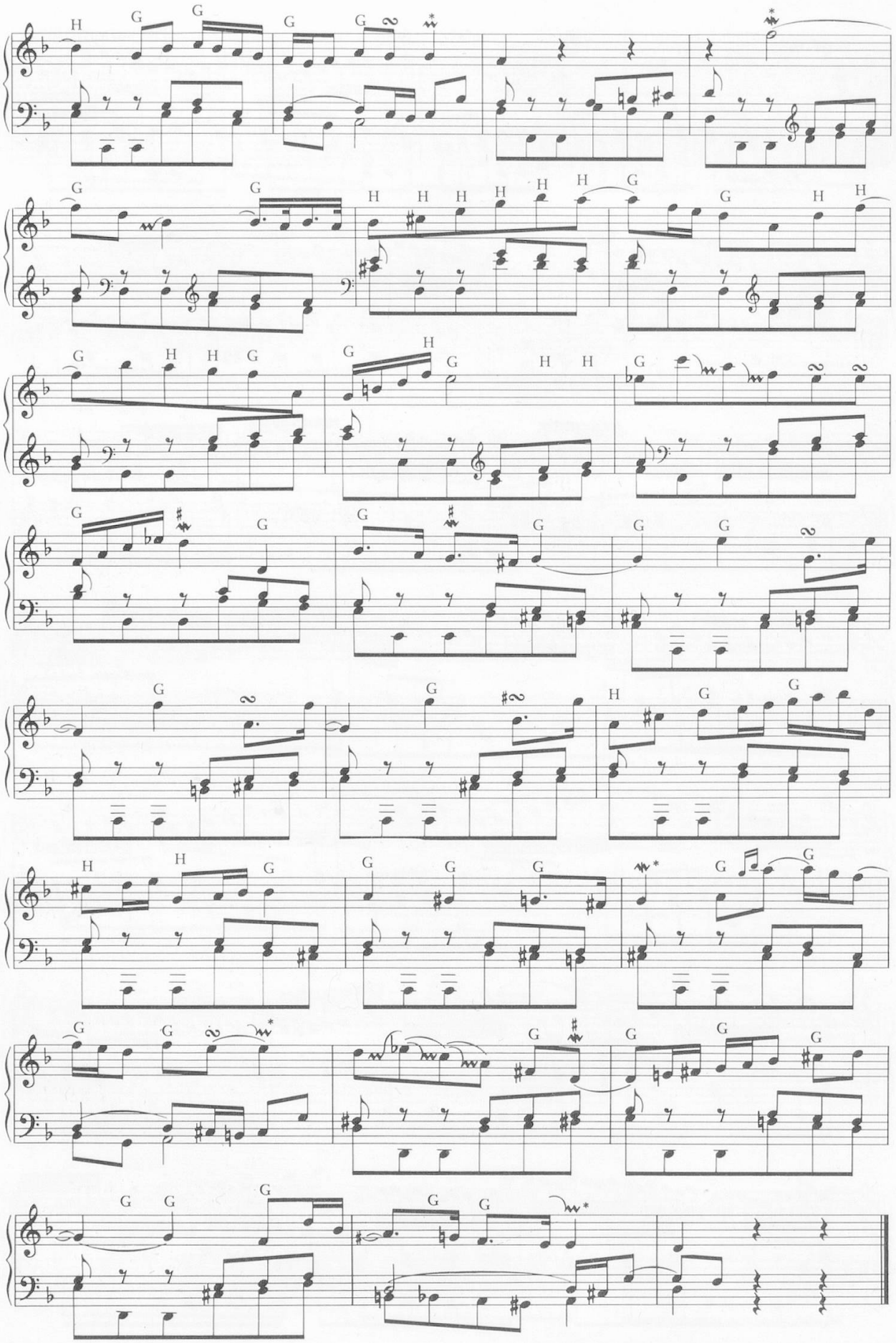
also offenbar Scheibes „Verblühmungen" ähnlich; allerdings wird hierdurch jede Art von Melodik als Verzierung deutbar.

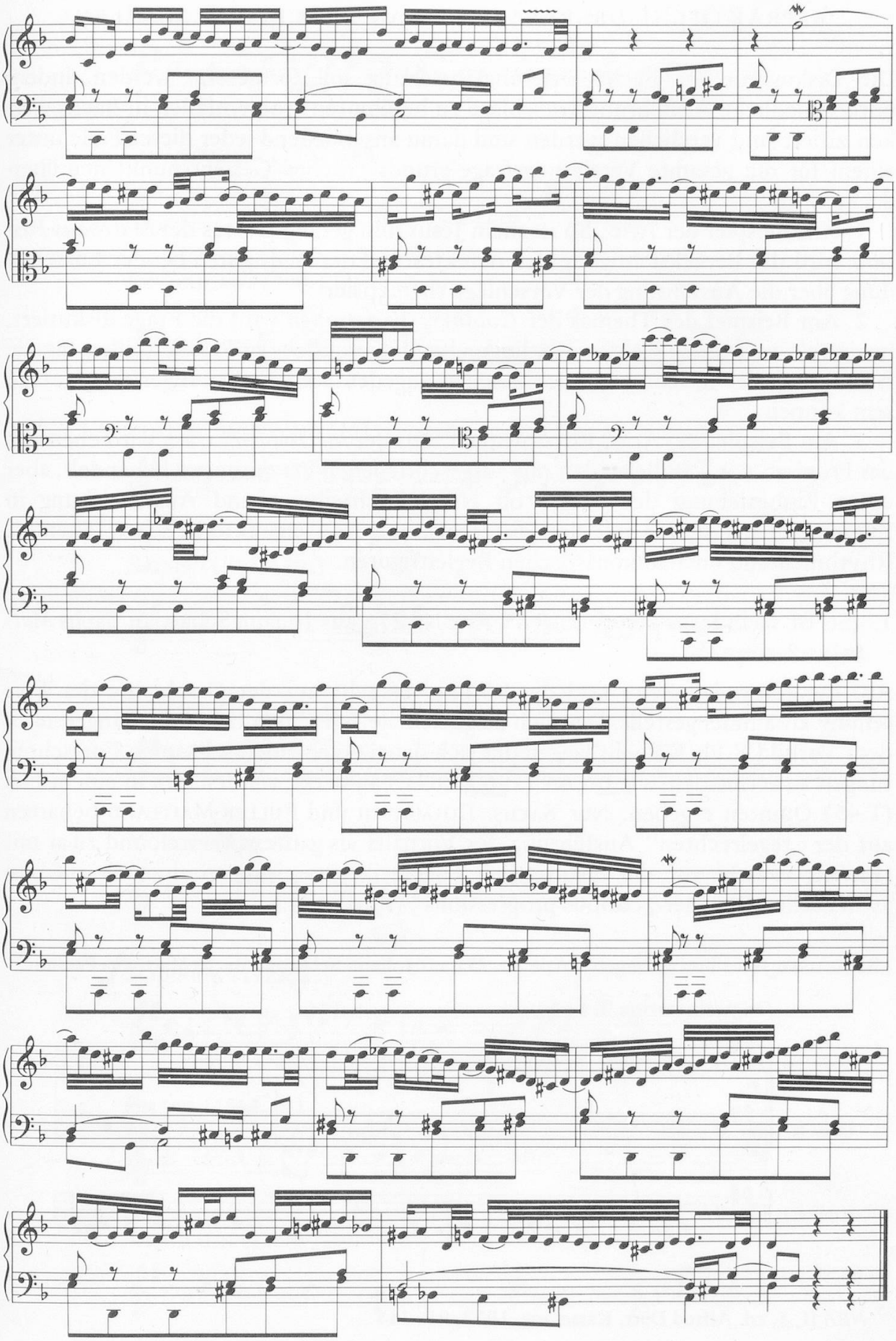
H „Tempo rubato, anticipation ou retard"
O „Appoggiatures simples écrites par Bach en petites notes"
* „Signes d'ornements indiqués par Bach: cinq pincés (mordant), cinq trilles (trillo) et quatre cadences doubles (doppelt-cadence)."

Die Ergebnisse sind: „Nous trouvons dans les 49 mesures de l'Andante du Concerto italien plus de 150 ornements, dont 16 seulement ont été indiqués par Bach, 14 par des lignes et 2 en petites notes; tous les autres ont été réalisés par lui en grandes notes. L'abondance de manières arbitraires s'explique facilement, étant donné le caractère italien du morceau" (191), und – allgemeiner – „les [Ornamente] enlever ou les supprimer est un sacrilège, semblable a celui qu'on commettrait en abattant les ailes, les gargouilles, les chimeres et les autres ornements de l'église de Notre Dame de Paris, pour lui donner une surface unie et les lignes sévères d'un temple oriental" (184). Der anschließende Notentext sollte im Sinn von ALDRICH erprobt werden.


Andante


Andante
piano
forte





Die Diskussion der Bach-Verzierungsforschung soll fortgesetzt werden, indem unterschiedliche Ausführungsvorschläge zu berühmten Problemfällen in Bachs Werken zitiert und verglichen werden und daran anschließend jeder dieser Fälle unter einem für die gesamte Verzierungsfrage grundsätzlichen Gesichtspunkt neu überdacht wird.

1. Am Beispiel der Arie „So ist mein Jesus nun gefangen" aus der *Matthäus-Passion* wird die Berücksichtigung des Affektes und der Bildfiguren bei der Entscheidung über die Ausführung der Vorschläge thematisiert.

2. Am Beispiel des Themas der *Goldberg-Variationen* wird die Frage diskutiert, inwieweit und unter welchen Bedingungen ausgeschriebene Parallelstellen für die Ausführung der in Nötchen oder Zeichen angedeuteten Verzierungen von Nutzen sein können.

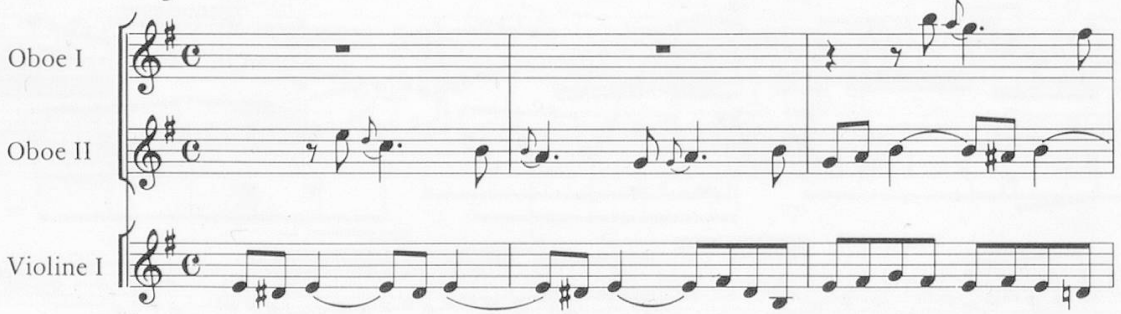
3. Am Beispiel der Arie „Erbarme dich" aus der *Matthäus-Passion* wird ebenfalls das Problem von Parallelstellen mit ausgeschriebenen Verzierungen behandelt, aber unter Einbeziehung der Frage, ob Nötchenschreibung und Ausschreibung in Zusammenhang stehen mit der Differenzierung von charakteristischen Themen-Rhythmen und uncharakteristischen Begleitfiguren.

1. „So ist mein Jesus nun gefangen", Arie Nr. 27a aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion*[23]

Auf der folgenden Seite sind die Lösungsversuche aus der Geschichte der Forschung zusammengestellt. Deutlich zeigt sich die Tendenz, allzu große Längen nach dem Vorbild C. Ph. E. Bachs wegen der sich dabei ergebenden seltsamen Fortschreitungen zu vermeiden; wie Bodky (1960, 187 f.) anmerkt, würden sich in einem Fall (T. 45) Quinten ergeben. Nur Sachs, Dolmetsch und Fuller-Maitland beharren auf der „regelrechten" Ausführung des Vorhalts als ganzem Viertel, und zwar mit Hinweis sowohl auf die historischen Theoretikeranweisungen als auch auf den ästhetischen Reiz der „curious progressions" (Fuller-M.).

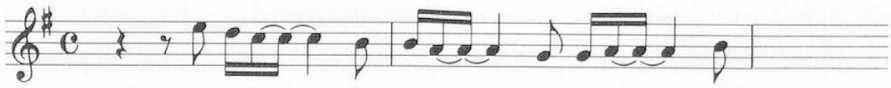
„So ist mein Jesus nun gefangen", Arie Nr. 27a aus Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion[23]

Originalnotation T. 1–3



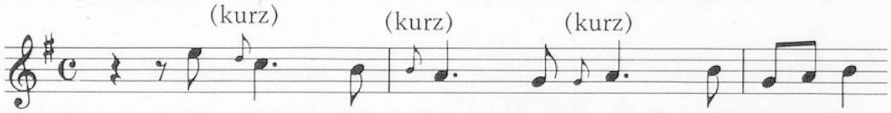
[23] *NBA* II, 5, ed. Alfred Dürr, Kassel etc. 1972, 95–115.

WAGNER (1869, 29)



GOLDSCHMIDT (1907, 188)

BEYSCHLAG (1908, 122)



FULLER-MAITLAND (1911; Fassung aus dem Text erschlossen)

SACHS (1912, 1301)

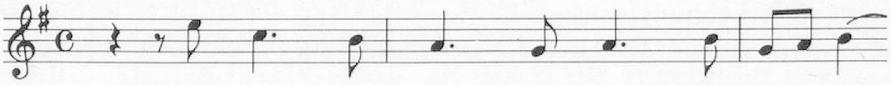
DOLMETSCH (1915, 106)

MOSER (1916, 12)

SCHERING (1923, 22)

EMERY (1953, 83)

WICHMANN (1966, 225)



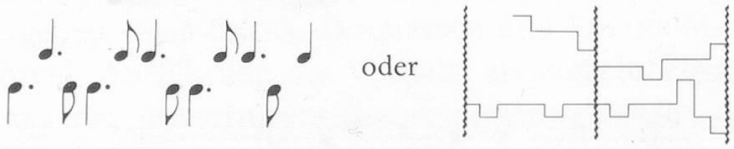
Dieser Beispielfall Bach'scher Ornamentproblematik soll dazu anregen, Einseitigkeit innerhalb des Entscheidungsprozesses zu vermeiden. Es wird oft so getan, als seien die wesentlichen bzw. einzigen Kriterien für diese Entscheidung die Regeln der Satztechnik, die Regeln der Theoretiker oder ein Höchstmaß an „Schönheit". Dabei sind die beiden erstgenannten Kriterien nach dem allgemeinen Bewußtsein zumindest der neueren Forschung sehr fragwürdig – vgl. den Abschnitt über Quintenparallelen! –, und das dritte Kriterium ist diffus.

Es soll stattdessen hier angeregt werden, stärker den Affekt des jeweiligen Stükkes, im Falle textgebundener Musik auch die bildfigürlichen Interpretationsmöglichkeiten der Verzierungen als Entscheidungshilfen heranzuziehen.[24]

In welche Richtung dieser Weg führen könnte, zeigt folgende Überlegung:

Der Haupttext bezieht sich auf die Gefangennahme Jesu in Gethsemane nach dem Verrat durch Judas und heißt – unter den Choreinwürfen „Laßt ihn! Haltet! Bindet nicht!" –: „So ist mein Jesus nun gefangen. Mond und Licht ist vor Schmerzen untergangen, weil mein Jesus ist gefangen. Sie führen ihn, er ist gefangen."

Der Hauptaffekt ist durch das Textwort „Schmerzen" deutlich gemacht. Schon dies allein würde für starke Heftigkeit und hohen Dissonanzgrad sprechen, wie sie zu langen Appoggiaturen gehören. Daneben ist die bildfigürliche Bedeutung der Musik zu beachten. Neben der Erwähnung der Dunkelheit ist für unseren Zusammenhang wesentlich, daß der Text sagt: „Sie führen ihn, er ist gebunden" und „gefangen". Der imitierende Satz der Oberstimmen steht wohl für das „Führen" als Abbild des Vorausgehens und des erzwungenen Folgens, der Achtelbaß eventuell für das Schreiten. Nicht damit erklärt ist das unablässige komplementärrhythmische Ineinandergreifen der jeweiligen zwei Überstimmen, das – wenn man nur die unverzierten Haupttöne beachtet – lautet:



Es erscheint naheliegend, in dieser rhythmischen Konstellation das Bild des „Bindens", d.h. des Knotenschlagens, zu erblicken, etwa nach dem graphischen Schema:

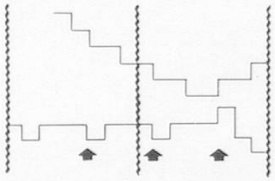
Für diesen Fall müßte man einen kurzen Vorschlag von Beyschlag, Goldschmidt, Wagner und Emery anwenden, der sich eventuell noch nach Art Frederick Neumanns[25] zum Nachschlag verschärfen ließe, etwa usw.

[24] Es könnte auf diese Weise von dem erkannten Affekt oder Textbild auf die Aufführungsweise der Verzierungen geschlossen werden. Von da ausgehend könnte aber – weiterführend – auf der Grundlage vergleichender Studien das Auftreten bestimmter Ornamente oder Ornamentkombinationen als Erkennungszeichen für den Affekttyp der Musik (z.B. Instrumentalmusik) ausgewertet werden. So könnten auch die Ornamente zur Affektanalyse dienen.

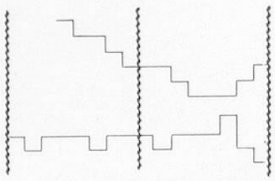
[25] Vgl. hier [73 ff.].

Dabei entsteht aber die Gefahr, den Grundaffekt des Schmerzes zu vernachlässigen. Zumindest bei einer Lösung nach Art NEUMANNS wäre der Charakter wohl zu hektisch, um den „Schmerzen" angemessen zu sein, und bei der Version mit dem kurzen Vorschlag müßte der Vorschlag ganz schwer eingesetzt werden. Vielleicht sind WICHMANNS und GOLDSCHMIDTS Vorschläge in diesem Sinne zu verstehen.

Die zweite Möglichkeit, die des Achtelvorschlages (BODKY, SCHERING) hat den Nachteil, daß sie den Komplementärrhythmus an seinem empfindlichsten Punkt, dem Wechsel der stützenden Unterstimme, trifft und ihn dadurch zerstört: damit und mit der Parallelbewegung an den entscheidenden Stellen geht das Bild der sich ineinanderschlingenden Fäden verloren:



Bei der dritten Möglichkeit, der mit Viertelvorschlägen (SACHS, FULLER-MAITLAND, DOLMETSCH), ist zwar ebenfalls die Komplementarität in ihrer Exaktheit durchbrochen, doch ist das Ergebnis weniger schwerwiegend, da der Wechsel der Oberstimme nicht zugleich mit dem Wechselschlag der Unterstimme erfolgt:



Das Bild des „Bindens" bliebe also erhalten, und ebenso – entgegen der ersten Möglichkeit – der durch den langen Vorhalt bewirkte Klageaffekt.

Es ist also zu erwägen, ob man das Bild des Bindens besonders deutlich sehen bzw. hören will (Möglichkeit 1, aber nicht zu kurz und mit Nachdruck ausgeführt) oder ob man dieses Bild – etwas verundeutlicht allerdings – mit der langen Klage-Appoggiatur verbinden will (Möglichkeit 3). Möglichkeit 2 wäre nach dem Kriterium der Bildfigur auszuscheiden. Allerdings wird ihre Verwendung, wenn man von der Analyse der bloßen Rhythmusaufzeichnung ausgeht, nahegelegt durch die Gestalt der Takte 11–12, wo es in der Oberstimme heißt:

Man könnte die Rhythmusform ♬♩ ♬ in T. 12 als eine Variation des in den vorangegangenen Takten von Bach gemeinten Hauptrhythmus auffassen und dementsprechend diesen als ♪♩ ♪ ausführen.

Die verschiedenen Möglichkeiten müssen sorgfältig abgewogen werden. Auch wenn dabei das Kriterium der Bildfigur („Binden") als zu wenig gewichtig betrachtet werden sollte, als daß ihm Einfluß auf die Stelle zugebilligt würde, so soll doch

ein Überdenken aller gegebenen Möglichkeiten Anlaß dazu geben, in Zukunft in jedem Fall bei Entscheidungen über Verzierungsausführungen den Grundaffekt und – bei textgebundener Musik – auch die bildfigürlichen Möglichkeiten verstärkt in Betracht zu ziehen.

2. *Goldberg-Variationen*: Themenbeginn[26]

Die Originalnotierung und die Lösungsvorschläge verschiedener Forscher und Interpreten sind auf der Folgeseite zusammengefaßt.

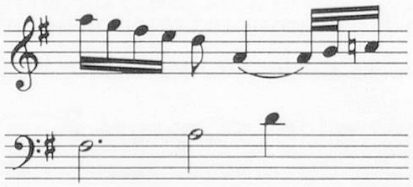
Die Ausführung des ersten Taktes ist nach dem Stand der heutigen Forschung verhältnismäßig klar: Der *pincé lié* entsteht aus der Überbindung des g'' vom zweiten zum dritten Viertel (entgegen WAGNER, FULLER-MAITLAND, DOLMETSCH, KELLER) und einem oder mehreren Mordentschlägen mit dem unteren Ganzton g'' (entgegen WAGNER).

Die Punktierung kann, besonders bei mehreren Schlägen, verschärft werden (entgegen WAGNER, DOLMETSCH), evtl. sogar mit eingeschobener Pause (wie bei DANNREUTHER).

Problematisch und vielen Deutungen offen ist aber der zweite Takt mit seinen zwei als Sechzehntel-Nötchen aufgezeichneten Vorschlägen (bzw. Nachschlägen).

Die naheliegende Suche nach Parallelstellen mit Ausschreibungen der Nötchen kann irreführend sein, denn: Wenn im gleichen Stück Sigel- und Nötchennotierung der „gleichen" Verzierung auftreten, bedeutet das nicht unbedingt, „daß ... nun auch die angedeuteten Vorschläge dieselbe Ausführung unbedingt haben müßten", wie KROLL schon 1866 feststellte. Ob dies nun nur daran liegt, daß in der alten Zeit „gewisse Freiheiten der Interpretation vorbehalten" blieben (KROLL), oder ob objektiv begründbare Umstände hierfür ausschlaggebend waren, soll im folgenden untersucht werden.

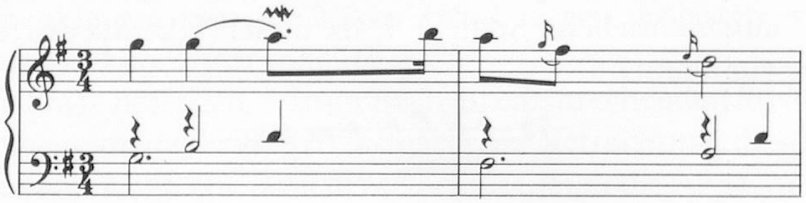
Faßt man die Parallelstellen des gesamten Themas ins Auge, so kann die Stelle T. 13 nicht unbedingt als Muster für ein antizipierendes Spiel in T. 2 gelten, auch wenn Melodik und Tonlage weitgehend und die Baß-Akkordbrechung vollständig identisch ist:



Hier steht nämlich die ganze Melodiefigur an einer metrisch völlig anderen Stelle als in T. 2. Während sie dort die zweite Stelle in einer Viertaktgruppe einnimmt, so hier die erste, was bei dem strikten Viertaktaufbau des Themas von hoher Bedeutung für die rhythmische Einzelausarbeitung ist. Eine Sicherheit für den aufführ-

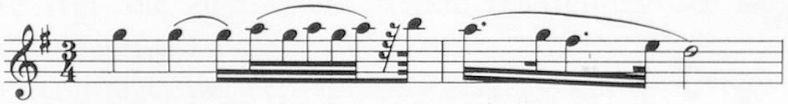
[26] *ABA* III, 2, ed. C. F. Becker, Leipzig, o. J., 263.

„Goldberg"-Variationen, Aria[26] Originalnotation T. 1–2

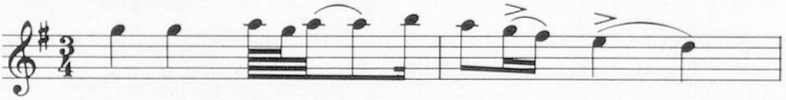


WAGNER (1869, 144)

DANNREUTHER (1909, 79)



FULLER-MAITLAND (1911, 549)



DOLMETSCH (1915, 153)

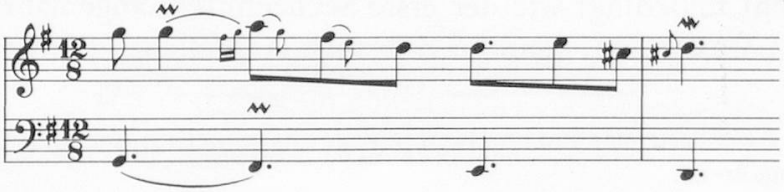
KIRKPATRICK (1938, 3)

KELLER (1950, 36)

EMERY (1953, 22)

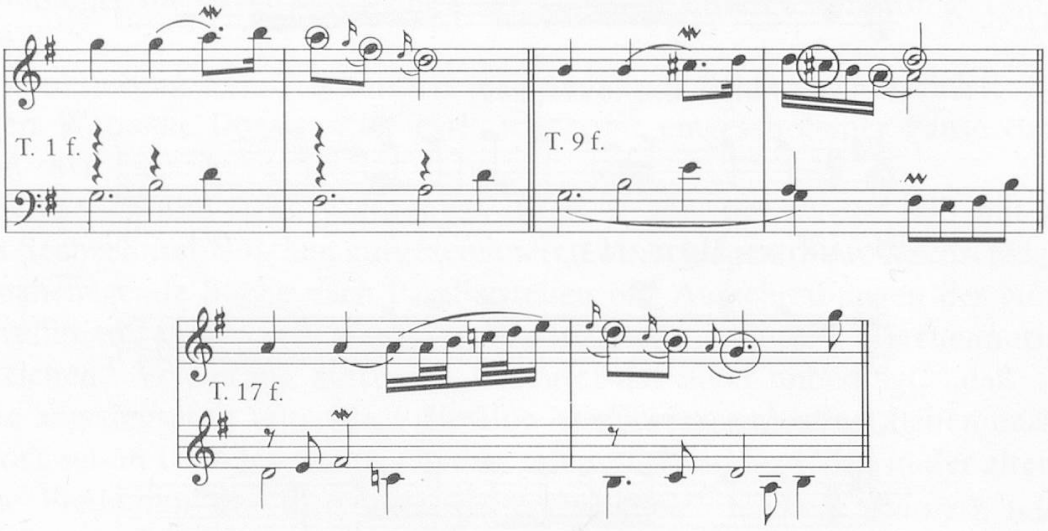
LEONHARDT auf Telefunken SAWT 9474 (Nachschrift)

Couperin „La Létiville" (nach NEUMANN 1969, 74) zum Vergleich:

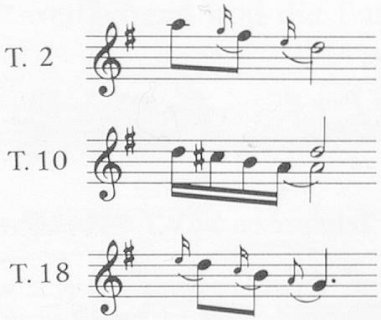


rungspraktischen Zweck bietet die Stelle T. 13 also ebensowenig wie etwa die „lombardisch" ausgeschriebene Stelle T. 7, da dieser Takt die dritte Stelle in einer Viertaktgruppe einnimmt:

Demgegenüber ist es möglich, die Takte 9 und 10 sowie 17 und 18 als Muster heranzuziehen. Für T. 2 würde sich dadurch eine Lösung ergeben, daß die Nötchen nicht antizipierend gespielt werden, was auch von daher fragwürdig ist, daß sie an die Folgenoten angebunden sind, sondern subtrahierend, d.h. auf dem Schlag erfolgen. Eine Zusammenstellung der drei genannten Stellen macht die Zusammenhänge deutlich.[27]



Einschränkend ist zu sagen, daß T. 10 nur dann als Muster für T. 2 gelten kann, wenn das Anfangs-d″ negiert wird. Exakt ist demgegenüber die Entsprechung zu T. 18, wo das d″ sein Pendant im ersten Nötchen e″ hat.



Aus dem Vergleich zwischen T. 2 und T. 18 wird ferner deutlich, daß der zweite Vorhalt in T. 2 nicht unbedingt wie der erste Sechzehntel-Länge haben muß (Keller, Wagner und Landowska), sondern daß auch Achtellänge (Kirkpatrick) oder gar

[27] Die mit dem Akkord in der linken Hand jeweils zusammenstimmenden Töne in der rechten Hand sind eingekreist.

Viertellänge (DOLMETSCH, FULLER-MAITLAND), vielleicht auch – um ein lautenartig freies Zusammenklingen mit der linken Hand zu gewährleisten – freie Länge in Art der Version von Leonhardt möglich ist.[28]

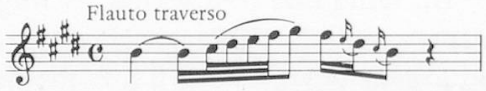
Es bleibt die Frage bestehen, warum Bach an entsprechenden Stellen unterschiedliche Schreibungen anwendete. Bei ausführlicher Betrachtung dieses einen schwierigen Falles können wohl nur unsichere Spekulationen die Antwort sein.[29] Ein weiterer Fall kann aber vielleicht zur Lösung hinführen.

3. „Erbarme dich", Arie Nr. 39 aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion*[30]

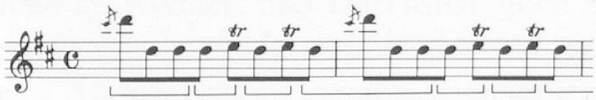
Ein Ausgangspunkt für die Lösung der in diesem Stück auftretenden Verzierungsprobleme kann die Auswertung von Parallelstellen sein, wie sie von SCHERING vorgenommen wird (vgl. die zusammenfassende Darstellung der Lösungsvorschläge durch die Forschung auf der Folgeseite).

Eine Lösung der Frage, wieweit solche Parallelstellen den Rückschluß auf Problemfälle zulassen und aus welchem Grunde teils mit Nötchen bzw. Sigeln, teils mit Ausschreibung gearbeitet wird, wäre allgemein für die Verzierungspraxis von höchster Bedeutung. Diese Frage macht umfangreiche Vergleichsuntersuchungen von Parallelstellen auch unter Einbeziehung von verschiedenen Lesarten nötig, wie sie z. T. schon bei EMERY und BODKY begonnen worden sind. Solche Untersuchungen werden auch wichtige Erkenntnisse über die Funktion der Notenschrift und der Verzierungen für Aufbau, Gliederung und Anordnung der musikalischen Satzteile durch den Komponisten ergeben. Ein kleiner Versuch in dieser Richtung soll hier an der genannten Arie vorgenommen werden, und zwar nicht nur an den

[28] Eine entsprechende Untersuchung des Anfangssatzes der Bach'schen Flötensonate in E-dur ist wünschenswert, da ihr Beginn in Schreibung und Melodik den Verhältnissen zu Beginn der Variationen sehr stark ähnelt, die Parallelstellen im Laufe des Satzes aber anders geartet sind. Der Satz beginnt:



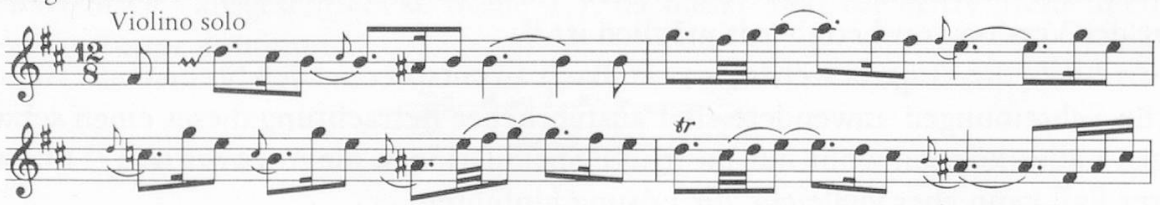
[29] Noch nicht weiter aufgegriffen wurde eine Untersuchung von BEER (1952) über die englische Klavierornamentik des 17. Jahrhunderts. In ihr werden Zusammenhänge zwischen Ornamenten und Artikulation hergestellt, die auch für das Spiel des Bach'schen Themas von Wichtigkeit sind. Die Folgerung aus einer statistischen Untersuchung über die Frage, wie oft und an welchen Stellen in den Klavierwerken Purcells welche Verzierungen auftreten, ist die bis in Mozarts Zeit als gültig erachtete Regelung, daß auf- und absteigende einfache Appoggiaturen Bindung an die Folgenote einschließen, während nach Triller, Pralltriller und Mordent die Folgenote „slightly detached" zu spielen ist bzw. die „phrase to be interrupted". An Theoretikerzitaten wird zu erhärten gesucht, daß der Zweck der Verzierungszeichen Artikulation ohne Rücksicht auf Taktstriche sei (7): „It is claimed that the ornamentations are indications of phrasing and articulation" (10). Nach BEER (12) ist der Beginn der berühmten Haydn-Sonate D-dur folgendermaßen zu spielen:



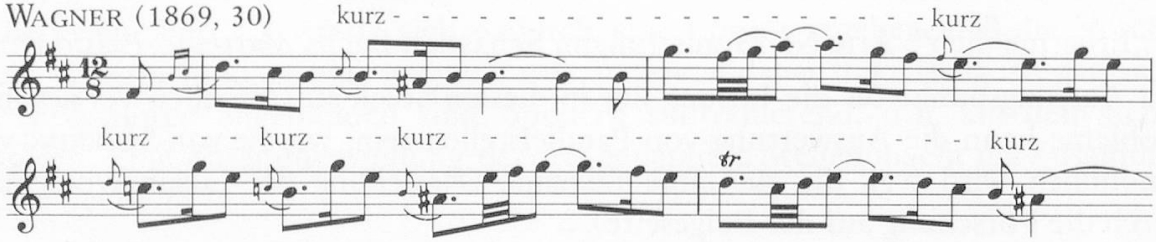
[30] *NBA* II, 5, ed. Alfred Dürr, Kassel etc. 1972, 179–184.

„Erbarme dich", Arie Nr. 39 aus Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion

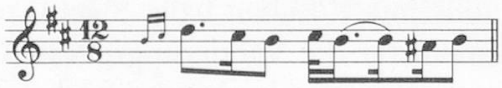
Originalnotation



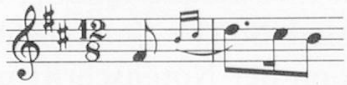
WAGNER (1869, 30)



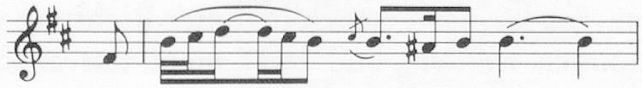
GOLDSCHMIDT (1907, 191)



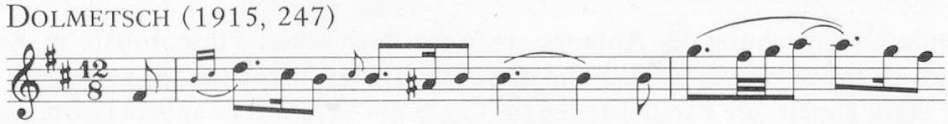
BEYSCHLAG (1908, 122)



DANNREUTHER (1909, 84)

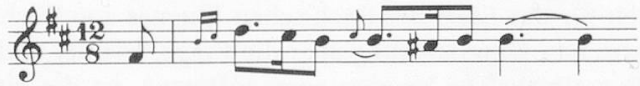


DOLMETSCH (1915, 247)

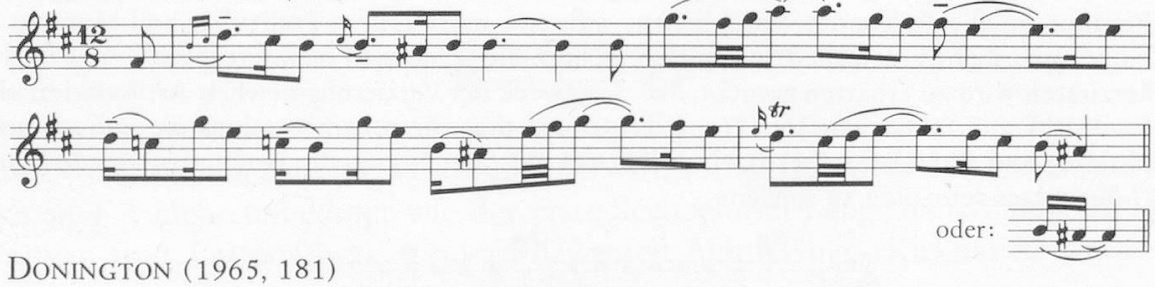


SCHERING (1923, 23)

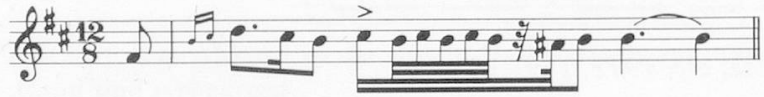
EMERY (1953, 27)



DÖBEREINER ([2]1960, 55)



DONINGTON (1965, 181)



Melodiestimmen – wie es üblicherweise geschieht –, sondern an allen Stimmen des Satzes. Allerdings entfällt hier ein Vergleich der verschiedenen Lesarten, obgleich er sehr wichtig wäre. Er müßte systematisch in einer entsprechenden Spezialstudie durchgeführt werden.

Schon der Rückschluß SCHERINGS von T. 7 auf eine volltaktige zweiunddreißigstel-Ausführung des Schleifers in T. 1 gibt zu Reflexionen Anlaß über den Grund der unterschiedlichen Schreibung an beiden Stellen. (Sie betreffen auch SCHERINGS Lösung für T. 3.)

Notwendig ist aber zuvor eine Analyse des Themas. Das Thema zerfällt in zwei gleich lange Hälften, T. 1–4 (Vordersatz) und T. 5–8 (Nachsatz), die strukturell gegensätzlich angelegt sind.

Im Vordersatz erfolgt ein Wechsel von Harmonik und Mittelstimmentönen nahezu regelmäßig bei jedem 3/8-Schlag. Der Baß pulsiert dazu in stetiger Achtelbewegung. Im Nachsatz dagegen wechselt die Harmonik – außer gegen Schluß – nur taktweise; die Mittelstimmentöne ruhen jeweils auf einem Orgelpunktbaß. Die vom Baß des Vordersatzes weitergeführte Achtelbewegung alterniert in T. 5 und 6 halbtaktig zwischen Mittelstimmen und Baß, um dann in T. 7 wiederum ganz auf den Baß überzugehen, während sich in den Mittelstimmen auf jedem 3/8-Schlag ein Tonwechsel vollzieht. Insofern kann T. 7 als partielle Wiederaufnahme der Struktur des Vordersatzes gelten.

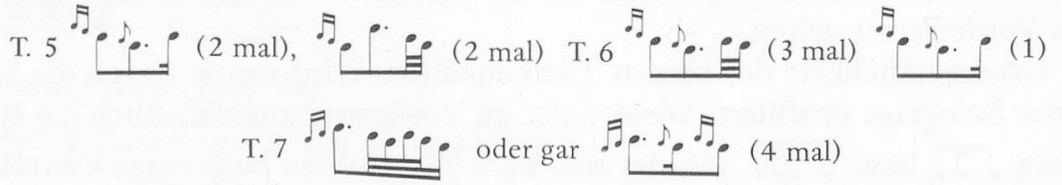
Die Gegensätzlichkeit der beiden Themenhälften wird weiter durch die Schreibung der Sologeige profiliert. Diese weist im Vordersatz ausschließlich die Rhythmusform ♩.♪♩ bzw. ♩.♬♩ auf, der sich an Ruhepunkten punktierte Viertelwerte einordnen. Die Verzierungen sind ausnahmslos mittels Zusatzzeichen angedeutet und den charakteristischen Hauptnotengruppen vorangestellt: ein Schleifer (∿) und sechs Vorschläge (♪) sowie eine „tr"-Anweisung.

Im Nachsatz dagegen gibt es, abgesehen von einer „tr"-Anweisung in der Schlußkadenz, keinerlei Verzierungszeichen. Statt dessen verändert sich die rhythmische Gestaltung von der gleichmäßigen und durchsichtigen Formelhaftigkeit des Vordersatzes zu einer komplizierten Kombination differenzierter Rhythmusformen. Ihr Grundmuster in T. 7 ist (mit Aufwärtsschleifer zu Beginn) , in T. 5 und 6 (mit Abwärtsschleifer zu Beginn) bzw. oder auch deren Kombination , wobei jeweils die mit Kreuz kenntlich gemachten Noten deutlich lange Vorhalte vor harmonisch wichtigen Tönen sind. Das rhythmische Grundmuster für T. 5 und 6 läßt sich demnach angeben als ♩♩.♪, das für T. 7 als ♩.♪♩, d.h. es entspricht dem des Vordersatzes. Hier wird – wie auch schon hinsichtlich der Struktur der Mittelstimmen und des Basses – die Intention spürbar, ein Höchstmaß an Klarheit und Durchsichtigkeit zu gestalten. Zu Beginn soll ohne Störung – etwa durch eine komplizierte Schreibweise – mit einem Blick die Rhythmus-Form ♩.♪♩ und damit der an sie gebundene Siciliano-Charakter erfaßbar sein. Hier werden die Verzierungen also im Dienste des Typischen des

Satzcharakters als Zusatzzeichen geboten, so daß der charakteristische Rhythmus unverfälscht in den Hauptnoten zum Ausdruck gebracht werden kann.

Schwieriger liegen die Dinge im Nachsatz. Nachdem der Hauptgedanke im Vordersatz vorgestellt worden ist, nimmt die gesamte Satz- und Schreibweise hier plötzlich den Charakter einer durchführungsartigen Fortspinnung an.

Das zeigen am deutlichsten die über einen Takt sich erstreckenden, quintschrittartig verbundenen Harmonieflächen auf Orgelpunktbasis ab T. 5 und die Verschiebung der Punktierung im Grundrhythmus der Geigenstimme: vom Siciliano-Muster zur Form . Diese ist in der Musik des Barock höchstens aus der beginnenden Polonaisenentwicklung bekannt. An dieser Stelle aber ist sie, im Gegensatz zum Siciliano-Muster des Vordersatzes, keinesfalls als klares, charakteristisches und unmißverständliches rhythmisches Muster zu werten, sondern als Bearbeitung des Anfangsrhythmus aufzufassen. Sie ist ein Teil der hier einsetzenden durchführenden Episode, in die auch eine kumulierende Verarbeitung der Verzierungen des Vordersatzes integriert ist. Wie dort, so kommen auch hier nur Schleifer (von unten und oben) und Vorhalt vor. Ihre Anwendung läßt sich etwas deutlicher erkennen, wenn man den – für jeden anderen Zweck zweifelhaften – Versuch macht, eine Umschreibung des Nachsatzes in Notentext mit Zusatznötchen vorzunehmen, z.B.:



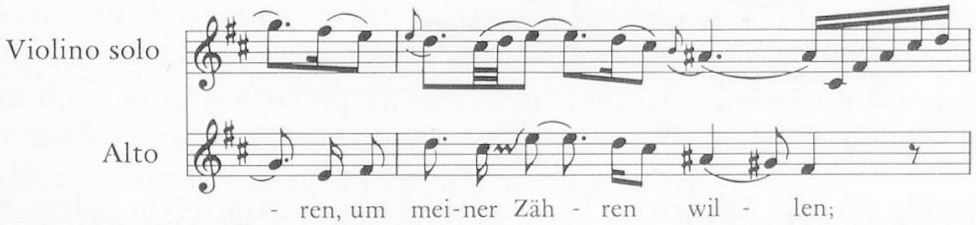
Ab T. 7 wäre eine abschließende Zusammenfassung der Vordersatz- und bisherigen Nachsatzmaterialien beobachtbar insofern, als der Grundrhythmus zurückkehrt, aber in der durchführungsbedingten Verzierungsgestalt der Takte 5 bis 6. Die aus diesen Beobachtungen ableitbare Hypothese wäre also, daß die Sekundärschreibung (Nötchen, Sigel) im thematischen Teil am Beginn erscheint, damit der für die Ausführung wichtige charakteristische Rhythmus unmißverständlich in den Hauptnoten erkennbar ist, daß aber die komplizierte „Ausschreibung" zusammen mit der Verarbeitung anderer Kompositionselemente in ihrem Erscheinen an den nachfolgenden durchführungsartigen Teil gebunden ist, der nicht mehr den Anspruch des Typischen und Charakteristischen erhebt. Demnach würde Sekundärschreibung dann verwendet, wenn ein besonders wichtiger Grundrhythmus (evtl. auch eine besonders wichtige Grundmelodie) hervortreten soll, Verzierungsausschreibung dagegen in Kompositionsteilen ohne besonders charakteristischen, hervorzuhebenden Grundrhythmus. Freilich ist diese Hypothese weit davon entfernt, zuverlässig bewiesen zu sein. Sie soll lediglich als Anregung für weitere Forschungen dienen, in deren Rahmen sie zunächst genau auf ihre Verifizierbarkeit bzw. Differenzierbarkeit hin überprüft werden müßte.

Im Falle ihrer Verifizierung aber müßte gefolgert werden, daß ein Rückschluß von den Ausschreibungen auf die Ausführung der unausgeschriebenen Verzierungen ein zweifelhaftes Unternehmen ist, da damit evtl. die Absicht, durch die

Sekundärschreibung einen charakteristischen Rhythmus und eine mit ihr vielleicht zusammenhängende modifizierte Spielweise hervortreten zu lassen, verhindert werden könnte. Im vorliegenden Fall ließe sich dann die Übernahme des kurzen, volltaktigen Schleifers von T. 7 auf T. 1 vielleicht noch rechtfertigen; anders sieht es aber bei den Rückbezügen für die übrigen Verzierungen in T. 1 bis 3 aus, da ihre Quellen, die Ausschreibungen in T. 7 und 13, offenbar durchführungsartigen Teilen entstammen.

Von daher wäre zu fordern, daß in Zukunft als auswertbare Parallelstellen nur solche Stellen gelten, an denen die fragliche Verzierung in vergleichbarer Funktion „ausgeschrieben" wiederkehrt, eine Situation, die im vorliegenden Fall etwa dann gegeben wäre, wenn der Vordersatz in einem späteren Ritornell in ausgeschriebener Form nochmals aufträte. Das tut er aber nirgends, und es ist fraglich, ob solche Fälle überhaupt vorkommen.

Daneben gelten als ebenfalls auswertbare Parallelstellen solche, bei denen zugleich in mehreren Instrumenten in unterschiedlicher Notierung die gleiche Spielaufgabe gestellt ist. Dies mag in der vorliegenden Arie in T. 42 der Fall sein[31], wo es heißt:



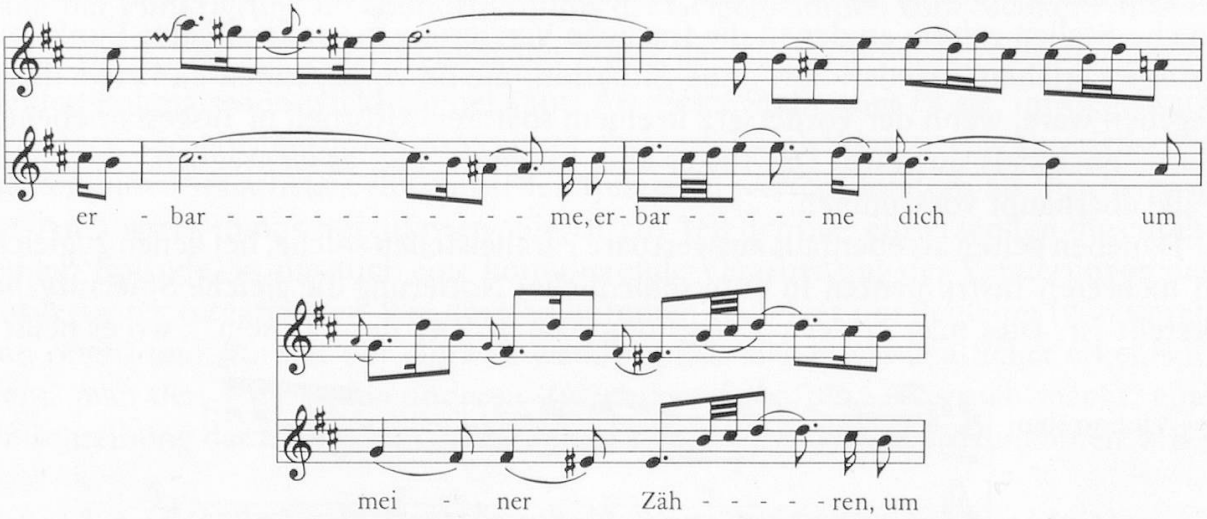
Hierfür kann im Rahmen dieser Arbeit keine Ausführungslösung angeboten werden. Aber die Analyse von Stellen dieser Art würde sicherlich auf der Basis umfassenderer Vergleichsarbeit tiefen Einblick in Verständnis und Praxis der Barock-Ornamentik geben, vor allem im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Instrumental- und Vokalmusik. Denn offenbar hat die diskrepante Notierung zu tun mit der Diskrepanz zwischen musikalischer und textlicher Struktur: Sind die Wörter „meiner" und „willen" nicht wichtig genug, als daß sie durch die thematischen Vorhalte hervorgehoben werden dürften? Ist das Wort „Zähren" dagegen so wichtig, daß auf seine Hervorhebung durch einen Schleifer nicht verzichtet werden kann, auch wenn dieser – aus Gründen der Textunterlegung – im Takt verschoben ist, also gleichsam zu spät kommt? Wenn dies zuträfe, würde aus dieser Stelle eine tiefgreifende Inkongruenz zwischen der Charakteristik des Arienthemas und der Textunterlegung folgen, auf Grund deren sich der Sänger bzw. die Sängerin – durch mehr oder weniger schnelles und damit mehr oder weniger textverwischendes Anschließen des Schleifers an das cis'' – für eines der beiden Elemente entscheiden müßte.

In jedem Fall wird durch dieses Beispiel die Sicherheit ins Wanken gebracht, mit der bei Bach, z. B. für den Arienbeginn, die Ausführung des Schleifers in Nötchennotierung als volltaktig angenommen wird. Das Beispiel fordert, wie der Ver-

[31] Die Stelle kommt schon in T. 19 mit gleichem Text, aber im Alt unverziert, vor. SCHERING (1923, 24) schreibt merkwürdigerweise nach der Besprechung der ersten Arienhälfte: „Die in der zweiten Hälfte der Arie vorkommenden Fälle regeln sich hiernach von selbst."

gleich mit der thematischen „Ausschreibung" in der Geige zeigt, eindeutig eine Schleiferausführung vor dem Schlag; es sei denn, man wollte für ein um ein Sechzehntel verschobenes doppeltes Erklingen des gleichen Schleifers eintreten. Das würde aber den Grundrhythmus stark verletzen.

Schließlich sei noch auf eine sehr wichtige, in der Literatur wohl übergangene Stelle der Arie hingewiesen, die evtl. über die Länge des Vorschlages in T. 3 etwas aussagen kann, nämlich T. 16f. (transponiert auch T. 40f.), wo es heißt:



Spricht diese Stelle für die Versionen WAGNER und GOLDSCHMIDT? In jedem Fall deutet sie in Richtung der vorgetragenen, den Zweck der Verzierungsschreibung betreffenden Hypothese. Ab T. 13 ist in einem verarbeiteten Teil die Hauptthemen- bzw. Siciliano-Charakteristik geschwächt, und gleichzeitig sind die Verzierungen ausgeschrieben. Ab T. 15 kehrt der Themenvordersatz in fis-moll in der obligatorischen Sekundärschreibung wieder. In T. 16 springt das Thema in „durchbrochener" Arbeit von der Geige zur Stimme. Die Geige ist nun nicht mehr thematisch, sondern hat eine neue Begleitfigur zum Themenkopf. Deshalb auch wird ihr die themengebundene Siciliano-Nötchenschreibung der Vorhalte vorenthalten, bis die Wiederaufnahme der Themenmelodie in T. 17 (entsprechend T. 3) ihr diese Schreibweise wieder zuteilt.

So gesehen würde die „Ausschreibung" in T. 17 in der Geige als Folge des Überganges auf nichtthematisches Melodiematerial zu verstehen sein. Das bedeutet, daß nach dem Vorgang in T. 16 die Nötchen in T. 17 nicht unbedingt als Achtel gespielt werden müssen. Ausschreibung und Schreibung in Nötchen müssen eben keinen eindeutigen gegenseitigen Erklärungszusammenhang bilden, sondern können durchaus zur Kennzeichnung einer differenzierenden Spielweise dienen, durch die die Charakteristik der Themenmelodik klar von der nichtthematischen Melodik abgehoben wird.[32] Immerhin aber macht das unmittelbare Nebeneinanderstehen der beiden Notierungen stutzig und läßt eine umfassendere Analyse dieser

[32] Vgl. auch SCHERINGs Gedanken zu Nr. 66 („Komm, süßes Kreuz") der *Matthäus-Passion*, wo er für T. 25 und T. 28 „sanfte Sechzehntel"-Vorhalte empfiehlt.

und ähnlicher Stellen sowie der Frage, ob auch hier auswertbare Parallelstellen vorliegen, nötig erscheinen. So entwickelt ALDRICH[33] hinsichtlich dieses Problems folgende Konzeption: „... a detailed study of written out versions of ornamentation and a comparison of the processes of elaboration used in them with the techniques described in treatises on improvisation would serve a double function: a. it would provide models for performance of pieces in which the ornamentation was not written out, and b. it would give us an insight into the workshop of composers and show how ornamental formulas were used as ingredients of composition."

Es zeigt sich, daß die an Beispielen von Bach angeregten Verzierungskriterien wie Affekt, Bildfigur, ausgeschriebene Parallelstelle oder Themencharakter sehr wohl dazu führen können, auf Spielentscheidungen hinzuarbeiten, die auf strukturellen Gegebenheiten des Satzes und einwandfrei feststellbaren inhaltlichen Bedingungen (z.B. Affekt) beruhen. Forschungen in dieser Richtung könnten den Spielern eine Reihe unzweideutiger Fakten vermitteln und damit die Voraussetzung für eigene Entscheidungen schaffen. Dadurch würde auch die Gefahr verringert, daß sie an historisch nicht haltbare „Erfahrungen" von Verzierungsforschern gebunden sind, was ihnen nur den Blick für ihre eigenen Erfindungsmöglichkeiten beim Spiel alter Musik verschließt. Ein wenig geschulter und gegenüber Gedrucktem nicht emanzipierter Spieler wird aber derartige Nachteile für sein Spiel erfahren, wenn er Passagen liest wie die folgenden:

Eine Beschleunigung des Trillers „ist der Bachschen Musik wenig gemäß" (KREUZ, 1950, 6); trotz Bachs Übertragung der Marcello'schen -Figur als wäre eine ähnliche Mordentinterpretation etwa der Themen *Wohltemperiertes Klavier I* e-Fuge oder As-Präludium „doch recht ‚unbachisch'" (BODKI, 1960, 179); oder: ein Schleiferspiel auf dem Schlag sei an einer bestimmten Stelle „manifestly weak", eine bestimmte Vorhaltlänge „seems rhythmically weak" (EMERY, 1953, 29, 85).

[33] *Kongreß-Bericht New York 1961*, Bd.II, Kassel etc. 1961, 167; vgl. auch die Zitate aus dem Aufsatz von 1949, hier 62.

C) DIE KONTROVERSE SCHEIBE–BIRNBAUM UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DEN WANDEL SOZIALER BEZIEHUNGEN ZWISCHEN KOMPONIST, INTERPRET UND PUBLIKUM IM 18. JAHRHUNDERT

Ein Angelpunkt für die Besprechung der Bach'schen Verzierungstechnik sind in der Literatur immer wieder Zitate aus dem Streit zwischen Scheibe und Birnbaum über die Beurteilung der Bach'schen Musik gewesen. Dabei fällt auf, daß die Quellentexte meist nur sehr knapp zitiert sind – oft ist nur die früheste Bemerkung Scheibes angeführt – und ausgesprochen oder unausgesprochen auf Bachs Klaviermusik bezogen werden. Es soll hier das unergiebige Unternehmen unterlassen werden, alle die entsprechenden Stellen aus der Spezialliteratur anzuführen, und statt dessen erstmals eine möglichst erschöpfende Zusammenstellung der historischen Textstellen gegeben werden. Diese Ergänzung der bisherigen Forschung erscheint nötig, da sogar die um Vollständigkeit bemühten *Bach-Dokumente*[34] einige hier wichtige Stellen nicht wiedergeben. Die dort fehlenden Stellen werden in der folgenden Zusammenstellung aus Scheibes *neuer, vermehrter und verbesserter* Sammelausgabe des *Critischen Musicus*[35] ergänzt.

Am Anfang steht die allbekannte, anonym veröffentlichte Passage von Scheibe aus dem 6. Stück des *Critischen Musicus* vom 14. 5. 1737 (zit. nach Ausgabe 1745, S. 62):

> ... Er [Bach] ist ein außerordentlicher Künstler auf dem Clavier und der Orgel; und er hat zur Zeit nur einen angetroffen, mit welchem er um den Vorzug streiten kann [Händel] ... Dieser große Mann würde die Bewunderung gantzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzu große Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilet, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente ebendas machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleinen Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen verstehet, druckt er mit eigentlichen Noten aus; und das entziehet seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern macht auch den Gesang durchaus unvernehmlich ...
> Kurtz: Er ist in der Music dasjenige, was ehemals der Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beyde von dem natürlichen auf das künstliche, und von dem erhabenen auf das Dunkle geführet ...

Im 15. Stück vom 17. 9. 1737 aber findet sich eine Passage, die weniger bekannt ist und auch nicht in die *Bach-Dokumente* aufgenommen ist (Ausgabe von 1745):

> In einigen Arten von Clavierstücken unterscheidet sich die deutsche Musikart von den übrigen sehr merklich. Wir finden bey den Ausländern weder eine so vollkommene Einrichtung noch Auszierung, noch Ausarbeitung dieser Stücke, als bey den Deutschen; wie sie denn die-

[34] *Bach-Dokumente*, ed. Bach-Archiv Leipzig; Bd. II *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte J. S. Bachs 1685–1750* ed. W. Neumann und H.-J. Schulze, Kassel u. Basel 1969.

[35] Leipzig ^{2}1745.

ses Instrument vor allen Nationen mit der größten Stärke, und nach der wahren Natur desselben auszuüben wissen. Die beyden großen Männer unter den Deutschen, Herr Bach und Herr Händel bezeugen solches auf das Nachdrücklichste (148).

Es folgt nun Birnbaums für unseren Zusammenhang äußerst wichtige Entgegnung auf Scheibes erste Schrift, die „Unpartheyischen Anmerckungen über eine bedenckliche stelle in dem sechsten stück des Critischen Musicus" vom Januar 1738. Die die Verzierungen betreffenden Stellen seien hier vollständig zitiert (Bach-Dokumente II, 303 f.; Ausgabe von 1745, S. 848, 854 f.):

Was heist schwülstig in der Music? Soll es in dem verstande genommen werden, wie in der rednerkunst diejenige schreibart schwülstig genennet wird, wenn man bey geringen dingen die prächtigsten zierrathen verschwendet, und deren verächtlichkeit nur noch mehr an den tag bringt; wenn man von außen allerley unnütze pracht herhohlet ohne das wesentliche schöne vor augen zu haben; wenn man bey dem putz auf niederträchtige gezwungene und läppische kleinigkeiten verfällt, und die gründlichen gedancken mit kindischen einfällen verwechselt ... (301 bzw. 848)

Dieser componist verschwendet ja eben nicht seine prächtigen zierrathen bey trinck- und wiegen liedergen, oder bey andern läppischen galanterie stückgen. In seinen kirchenstücken, ouvertüren, concerten und andern musicalischen arbeiten, findet man auszierungen, welche denen hauptsätzen, so er ausführen wollen, allzeit gemäß sind. (302 bzw. 845 f.) [Scheibes Bemerkungen über die Ausschreibung von Verzierungen bei Bach wird zitiert.] Entweder merckt der verfasser dieses an, als etwas, was dem Herrn Hof-Compositeur allein eigen seyn soll: oder er hält es vor einen fehler überhaupt. Ist das erstere; so irrt er sich gewaltig. Der Herr Hof-Compositeur ist weder der erste, noch der einzige, der also setzet. Unter einer zahlreichen menge von componisten, so ich diessfalls anführen könnte, berufe ich mich nur auf den *Grigny* und *Du Mage* welche in ihren *Livres d'orgue* sich eben dieser methode bedient haben. (304)

[Hierzu sagt Scheibe in der Ausgabe von 1745:

„*Grigny* und *Du Mage* mögen zwar in ihrer Zeit ein Paar gute Leute gewesen seyn: allein, daß ihre *Livres d'orgue* des Herrn Magisters Meynung von der Notwendigkeit des Ausdruckes der Manieren in starken Instrumental- und Vokalstücken, als von welchen der Verfasser des Briefes [Scheibe selbst] redet, bestärken sollten, erfordert einen großen Glauben. Kenner der Musik werden allerdings einen Unterschied unter bloßen Orgelsachen und unter andern vielstimmigen Vocal- und Instrumentalstücken machen." (824, Anm. 26)]

Ist das letztere, so kann ich doch die ursache nicht finden, warum es den nahmen eines fehlers verdienen sollte. Vielmehr halte ich es, aus nicht zu verwerfenden gründen, vor eine nöthige klugheit eines componisten. Einmahl ist gewis, daß dasjenige, was man methode zu singen und zu spielen nennt fast durchgehends gebilliget und vor angenehm gehalten werde. Es ist auch dieses unstreitig, daß die methode, alsdenn erst das gehör vergnüge, wenn sie am rechten orte angebracht wird, hingegen dasselbe ungemein beleidige und die hauptmelodie verderbe, wenn sich der musicierende derselben am unrechten orte bedienet. Nun lehret ferner die Erfahrung, daß man meistentheils die Anbringung derselben dem freyen willkühr der Sänger und instrumentalisten überläst. Wären diese alle von dem was in der methode wahrhafftig schön ist sattsam unterrichtet; wüsten sie sich derselben allzeit an dem orte zu bedienen, wo sie der hauptmelodie zur eigentlichen zierde und besondern nachdruck dienen könnte; so wäre es eine überflüssige sache, wenn ihnen der componist das in noten noch einmal vorschreiben wollte, was sie schon wissen. Allein da die wenigsten hiervon genugsame wissenschaft haben; dennoch aber durch eine ungeräumte [sic!] anbringung ihrer methode die hauptmelodie verderben; ja auch wohl offt solche passagen hinein machen, welche von denen, die um der sache eigentliche beschaffenheit nicht wissen, dem componisten leicht als ein fehler angerechnet werden könnten; so ist ja wohl ein jeder componist und also auch der Herr Hof-Compo-

siteur befugt, durch vorschreibung einer richtigen und seiner absicht gemäßen methode, die irrenden auf den rechten weg zu weisen, und dabey auf die erhaltung seiner eigenen ehre zu sorgen ... (304f.)

Scheibes „Beantwortung der unpartheyischen Bemerckungen" aus dem März des gleichen Jahres (1738) ist noch wichtiger. Leider drucken die *Bach-Dokumente* nur Scheibes ganz unwesentliche Entgegnung ab, Birnbaum habe ihm unrechterweise die Annahme unterschoben, Bach sei der erste gewesen, der Verzierungen ausschreibt. Damit wird Scheibe dem Verdacht ausgesetzt, er könnte sich vor dem schwerwiegendsten Teil der Birnbaum'schen Kritik gedrückt haben, was aber keineswegs der Fall ist. Scheibe schreibt nämlich (Ausgabe von 1745):

Wenn aber ferner der Herr Verfasser den Ausdruck der Manieren entschuldigen will: so muß er gewiß nicht wissen, welche Unordnungen daraus entstehen. Man hat schon von uralten Zeiten her den Ausdruck der Manieren verworfen, und man hat es längst erkannt, daß die häufigen Auszierungen die Sätze außerordentlich undeutlich machen. Sonderlich aber hat man sie aus den Mittelstimmen verbannt, weil sie die Harmonie verderben, und sehr oft, wo nicht unerlaubte, doch widrige und harte Gänge verursachen. Ich könnte mich diessfalls auf verschiedene musicalische Scribenten berufen, die dieses alles aufs deutlichste bekräftigen.

Das ist wahr, man muß die Hauptstimme mit einigen Zierathen erheben. Man muß eine gewisse Methode mit größtem Fleiße aussuchen, um die Melodie fließender zu machen, und den Sängern und Instrumentalisten Gelegenheit zu weiterm Nachdenken zu geben. Man muß aber nicht alle kleinen Vorschläge, Accente, Läufer, und wie sie alle Namen haben, weder in die Hauptstimmen, noch in die Mittelstimmen setzen. In diesen letztern ist es sonderlich ganz und gar unerlaubt, sonderlich in Arien, weil in diesen die Hauptstimmen von den übrigen nur begleitet werden. Man würde also durch weitläufige Manieren den Hauptgesang verdunkeln und undeutlich machen.

In starken Chören, Fugen und anderen arbeitsamen Stücken giebt es insonderheit die größte Unordnung und Verwirrung, wenn alle Stimmen mit diesen Zierathen verbrämet sind. Die Hauptstimme vertrage nur etwas weniges, und es würde die ganze Harmonie unordentlich und schwülstig machen, wenn man alle Kleinigkeiten der Methode und die Manieren hinzusetzte. Dieses erkläret zum Theil das Verworrene, weil dadurch wirklich tausend übelklingende Sätze entstehen, und also die wahre Annehmlichkeit und das Natürliche in ein unanständiges und unannehmliches Wesen verwandelt werden.

Wollte man endlich auch große Sänger und Instrumentalisten um ihre Meynung befragen, gewiß, ihre Antwort würde keinesweges mit der Einsicht des Verfassers der Anmerkungen übereinstimmen; sie würden sich vielmehr noch wundern, daß man ihnen ein Recht streitig machen will, dessen Entziehung ihnen zum Schimpfe gereichet. Man muß allemal den Sängern und Instrumentalisten die Freyheit lassen, ihre Geschicklichkeit zu zeigen; man muß ihnen so gar dazu Gelegenheit geben, wenn man seine Stücke nicht muthwillig verderben, und sie einer matten und verdrießlichen Aufführung unterwerfen will (893f.).

Hierher gehören auch noch folgende Sätze der gleichen Schrift (*Bach-Dokumente* II; Ausg. 1745):

Was Wunder! wenn also der Herr Hofcompositeur auf dem Clavier und Orgel zwar ein außerordentlicher Künstler ist, in der Composition musicalischer Stücke aber gewisse nicht geringe Fehler begehet. ..., daß der Herr Hofcompositeur zur Ausarbeitung seiner Stücke eine allzu große Kunst anwendet ... (316 bzw. 889)

Nun unternimmt Birnbaum im März 1739 wiederum eine „Vertheidigung der unpartheyischen Anmerckungen", die nur aus dem Abdruck in Scheibes *Critischem*

Musicus von 1745 bekannt ist. Er faßt Scheibes Kritik nochmals zusammen und fährt fort:

> Mit einem Worte, er verwirft den Mißbrauch. Den mißbilliget auch der Herr Hofcompositeur, und also wird mein Gegner nimmermehr erweisen können, daß er darinnen der Sache zu viel thue. Scheinet es auch, als wenn er diessfalls etwas mehr thäte, als man sonst insgeheim zu thun gewohnt ist: so habe ich bereits in meinen Anmerkungen die Ursachen angezeiget, die ihn darzu berechtigen, und welche mein Gegner stillschweigend zugestanden hat. Und da ich in meinen Anmerkungen den Ausdruck der Manieren, nach dem Sinn und Meynung des Herrn Hofcompositeurs, nur um der unerfahrnen und ungeschickten Sänger und Instrumentalisten willen, gebilligt habe; auch mich daselbst ausdrücklich erkläret; daß wenn alle dergleichen Personen die Methode ohne Vorschrift recht zu gebrauchen wüßten, es allerdings eine vergebene Sache seyn würde, ihnen das noch einmal vorzuschreiben, was sie schon wissen: so hätte mein Gegner gar leicht daher schließen, ja sogar mit Augen sehen können, daß dieses alles große Sänger und Instrumentalisten nichts angehe ... (1023 f.)

Damit ist die Kontroverse beendet. Sehr wichtig sind aber noch zwei Stellen aus dem *Critischen Musicus* vom Dezember 1739[36], wo Scheibe im 69. Stück ausgerechnet das mit ausgeschriebenen Verzierungen reich versehene *Italienische Konzert* Bachs als „ein vollkommenes Muster eines wohleingerichteten einstimmigen Concerts" bezeichnet, das „von den Ausländern aber nur vergebens wird nachgeahmet werden"; damit erweise sich Bach als ein Komponist, „mit dem wir den Ausländern ganz sicher trotzen können". Und gleich darauf, im 70. Stück[37], sagt Scheibe „von den tropischen, uneigentlichen und verblühmten Ausdrückungen in der Musik", sie seien „eine neue und zierliche Veränderung eines kurzen melodischen Satzes, um denselben nachdrücklicher, oder wohl gar erhabener zu machen, doch ohne Verletzung der Harmonie"; solche „musikalische Metaphora" seien „also allen musikalischen Stücken gemein", dürften aber „nicht in das Schwülstige und Verworrene" fallen, wo sie die „Melodie dunkel und unverständlich" machen. Und:

> Wenn mir erlaubet wäre, meine Blätter mit Noten auszuschmücken, so würde ich allhier Gelegenheit genug haben, meinen Lesern mancherley auserlesene Arten des verblühmten Ausdruckes zu zeigen, zumal wenn ich die vortrefflichen Werke eines Hassens, eines Grauns, eines Telemanns, und einiger anderer großen Männer unserer Zeit, insbesondere aber eines Bach, der darinne vornehmlich ein großer Meister ist, durchblättern wollte (645 f.)

Es ist zu beachten, daß Scheibe an anderer Stelle[38] und in anderem Zusammenhang, nämlich in Hinblick auf den sparsamen Gebrauch von Dissonanzen, Hasse und Graun weit über Bach stellt.

Bei gründlicher Lektüre all dieser Stellen muß man zu dem Schluß kommen, daß sich Scheibes gesamte Kritik weder auf Bachs Orgel- und Klavierspiel noch auf seine Kompositionen für diese Instrumente bezieht – Bach wird als Spieler und Komponist der Tasteninstrumente gerade wegen seiner Verzierungskunst aufs höchste gelobt –, sondern auf seine mehrstimmigen Kammer-, Chor- und Orchesterkompositionen. Das geht aus folgenden Stellen klar hervor:

[36] Ausgabe von 1745, 637 f.
[37] 645 ff.
[38] Ausgabe von 1745, 886 mit Anmerkung.

Im 15. Stück (1737) hebt er einen Teil von Händels und Bachs Klavierwerken u.a. gerade durch Erwähnung der „vollkommenen Auszierung" von den Klavierwerken der „Ausländer" ab. Und daß auch die Kritik an jenem Dunklen, Schwülstigen und Künstlichen, das in Bachs „Ausdruck"[39] „aller Manieren, aller kleinen Auszierungen" „mit eigentlichen Noten" beschlossen liegt (6. Stück), sich auf „starke Instrumental- und Vokalstücke" bezieht, sagt die Fußnote von 1745 zu Birnbaums „Anmerckungen" deutlich, etwa durch den Satz: „Kenner der Musik werden allerdings einen Unterschied unter bloßen Orgelsachen und unter andern vielstimmigen Vocal- und Instrumentalsachen machen".[40] Zu bedenken ist auch, daß dem zitierten kritischen Text Scheibes aus dem 6. Stück eine bewundernde Passage über den Tastenkünstler Bach vorangeht, so daß die Vermutung gerechtfertigt scheint, daß die negative Stelle sich auf „Stücke" in größerer Besetzung bezieht. Auch in weiteren Zitaten ist die Kritik auf „Stücke" für „Sänger und Instrumentalisten" bezogen, nicht auf das, was Bach mit dem „Clavier" beginnt. Auch die beiden Texte Birnbaums beziehen sich – sieht man von den Grigny und Du Mage betreffenden Stellen ab – auf „Kirchenstücke, ouverturen, concerten" sowie „Sänger und Instrumentalisten".

Auch in Scheibes Erwiderung auf Birnbaum wird Bach gelobt als „außerordentlicher Künstler" „auf dem Clavier und Orgel", getadelt „in der Composition musicalischer Stücke": Er verwende „zur Ausarbeitung seiner Stücke eine allzugroße Kunst". Auch hier ist die Rede von „Sängern und Instrumentalisten", und zwar im Zusammenhang mit „starken Chören, Fugen und anderen arbeitsamen Stücken". Schließlich wird in der ersten Stelle von 1739 ausdrücklich Bachs reich verziertes *Italienisches Konzert* gerühmt. In der zweiten Stelle wird Bach als Meister der „Verblühmung", also wohl als Meister der verzierenden Variation, gelobt. Die Tatsache, daß der Autor diesen Eindruck beim „Durchblättern" von Bachs Werken bekam, läßt die Deutung zu, daß es sich hierbei um gedruckte oder handschriftliche Klaviermusik handelte.

Hieraus ergibt sich, daß man die Analyse der Scheibe'schen Kritik und damit auch der gesamten aufklärerischen Urteile über Bach sehr stark nach Stil- und Gattungskriterien differenzieren muß. In der solistischen Klavier- und Orgelmusik, also in Konzerten, Sonaten, Partiten, Präludien und Fugen, scheinen Menge und Ausschreibung der Verzierungen für Scheibe kein Mangel, sondern geradezu ein Zeichen besonderer künstlerischer Qualität, ein besonderes Gütezeichen deutscher gegenüber etwa italienischer Musik zu sein.[41]

Sowohl die Klaviermusik als auch alles andere aber unterliegt Scheibes Verbot, die Nebenstimmen zu verzieren, denn nur so kann der Gesang der Hauptstimmen

[39] So Birnbaum in der Ausgabe von 1745; vgl. hier 91ff.

[40] Vgl. hier 91.

[41] Es ist daran zu erinnern, daß Scheibe zeitlebens ein Bewunderer der Musik C. Ph. E. Bachs war, der ja die Künstlichkeit des Vaters in seiner Klaviermusik weiterführte und verstärkte, dessen Ensemble- und stark besetzte Kirchenmusik aber sehr viel stärker den einfachen, „natürlichen" Charakter trägt, den Scheibe forderte! Die Klaviermusik hat also offenbar innerhalb der Diskussion eine Sonderstellung.

klar zu Tage treten. In größer besetzten Werken darf aber nach Scheibe auch in den Hauptstimmen die Ausschreibung und genaue Festlegung der Manieren nur sehr sparsam gehandhabt werden. Scheibe bietet hierfür eine doppelte Begründung an: Einmal würde sonst die Klarheit und Natürlichkeit der Melodie verdunkelt, zum anderen die zur Lebendigkeit der Aufführung notwendige Freiheit der Sänger und Instrumentalisten, selbständig Manieren anzubringen, beschnitten. Damit bleibt allerdings offen, wie in einem solchen Fall die Manieren anzuwenden sind. Offenbar möchte Scheibe nicht einer mit willkürlichen Manieren reich ausgestatteten Musik das Wort reden, wie seine häufigen Ausfälle gegen das italienische Gesangswesen im *Critischen Musicus* zeigen, sondern eher einem gemäßigten Gebrauch der wesentlichen Manieren nach französischer Art. Aber zwischen der Selbstenthaltung des Komponisten und der Zügelung des Interpreten bleibt ein gewisser Freiraum improvisatorischer Ungewißheit. In diesem Punkt ist Birnbaum wesentlich pragmatischer und schlägt sich entgegen Scheibe klar auf die Seite des Komponisten: Alle Verzierungen können genau ausgeschrieben werden, damit für den Fall, daß die Ausführenden keine großen Kenner sind, keine Fehler im Verzierungswesen gemacht werden und damit so die „Ehre" des Komponisten erhalten bleibt – während Scheibe die „Ehre" des Interpreten verteidigt. Damit liefert Birnbaum dem laienhaften Interpreten ein gutes Rezept für den Umgang mit Bach'schen Verzierungen. Wie dagegen der geübte Spieler mit den ausgezierten Kompositionen verfahren soll, ob er weglassen, zusetzen oder ersetzen soll, geht aus Birnbaums Äußerungen nicht hervor.

Es ist offensichtlich, daß diese Kontroverse um das Verzierungswesen hinsichtlich der sozialen Zeitbezüge von großer Bedeutung ist. Daher soll sie den Ausgangspunkt für eine nochmalige gründliche Reflexion der sozialen Begleitumstände bilden, die sich aus der historischen Verzierungspraxis im Hinblick auf die Stellung von Komponist und Kunstwerk ablesen lassen.

In welcher Weise das distanzierte Verhältnis vieler Forscher zur praktischen Anwendung alter Verzierungsmethoden lediglich eine Schutzfunktion für die Integrität der Originalkompositionen verkörpert, wurde bereits bei der Diskussion der Forschung um 1900 deutlich gemacht.[42] Dort wurde auch auf einen „imperialistischen" Zug in dieser werkschützenden Haltung gegen die Verzierungspraxis hingewiesen.[43] Später im Verlauf der Arbeit wurde für die Zeit der Auseinandersetzungen bis ins 18. Jahrhundert zurück ein Zwiespalt zwischen ästhetischem und historisch-sozialem Forscher-Standpunkt konstatiert, der als Zwiespalt zwischen zwei unterschiedlichen musikalischen Produktionsweisen – der traditionsgebunden umformenden, erfinderisch bearbeitenden der Interpreten einerseits und der eindeutig fixierenden und anweisenden der Komponisten andererseits[44] – gedeutet wurde.

[42] Vgl. hier 23ff.
[43] Vgl. hier 27ff.
[44] Vgl. hier 35ff. und die Zitatensammlungen bei DONINGTON (1963) u. HAAS (1934, 193f.).

Es ist nun gerade dieser Gegensatz, ob eher dem Spieler bzw. Sänger oder dem Komponisten die „Ehre" der Verzierungssetzung gebühre, der sich in der Scheibe–Birnbaum-Kontroverse spiegelt.

Die Selbstverständlichkeit, mit der ein historischer Musikschriftsteller wie Johann Gottfried Walther dafür eintritt, „daß ein guter Sänger, wie auch ein Organist dergl. Figuren anbringe, ob sie schon auf dem Papier nicht exprimiret sind",[45] oder mit der ein moderner Forscher wie Arnold SCHERING es positiv wertet, „wie oft der praktische Musiker von den Regeln abwich und seinerseits als Gesetzgeber auftrat"[46], diese Selbstverständlichkeit, mit der Scheibes Position vertreten wird, ist recht selten unter den Beurteilern der Verzierungspraxis.

In den meisten Fällen wird ganz klar die Integrität des Kunstwerks und die Seite des Komponisten vertreten. Dabei ist SCHERINGS Sorge, daß die alten Meister angesichts der heutigen Spielpraxis „den Kopf schütteln und sich fragen (würden): ist das wirklich deine Musik, die die Menschen des 20. Jahrhunderts da machen?"[47], noch begreiflich, denn der Komponist hat ja recht mit seiner Feststellung: „Wie es in meiner Zeit geklungen hat, davon habt ihr keine Ahnung!" Anders aber ist es, wenn moderne Forscher die historischen Werke vor der historischen Spielpraxis zu retten beabsichtigen. Dies ist immer dann der Fall, wenn es um eine Erklärung des Verfalles der Verzierungspraxis und -schreibung im 18. Jahrhundert geht.

Das Ausschreiben der Vorschläge in festen Notenwerten erklärt KROLL (1866) so:

> „Endlich nahm der Gebrauch der Wechselnoten einen so freien Flug, daß der Componist dem individuellen Ermessen nicht mehr zutrauen konnte und mochte, das Gewollte überall zu treffen, und die Wechselnoten lüfteten ihr Visier und stellten sich in Reihe und Glied mit den übrigen Noten" (XXVIII).

LACH (1913) erklärt die Tatsache, daß das „Kolorieren ... im Laufe des 18. Jahrhunderts ... allmählich immer mehr zurückgedrängt und ihm zuletzt aller Boden entzogen wurde", mit der „allzugroßen Eigenwilligkeit und Maßlosigkeit der Sänger" und Spieler, gegen die die Komponisten vorgingen, indem sie „die Verzierungen selbst fixierten und bis ins kleinste Detail ausschrieben".[48]

MERSMANN (1919/20)[49] beklagt sich, daß das viele Verzieren den „künstlerischen Ausdruck gefährdet" und eine „zerstörende, auflösende Kraft" entwickelt habe, „welche die Technik des Kolorierens in einer verhältnismäßig kurzen Zeit vernichtete", denn: „Immer mehr wird das Streben des Komponisten deutlich, die Anwendung der Manieren selbst zu fixieren." LUNGERSHAUSEN (1934) meint[50]: „Aber mit der Selbstherrlichkeit des Solisten wuchs auch das Selbstbewußtsein des Komponisten. Er wollte *sein* Werk zur Geltung kommen lassen. Und so kam es, daß er gesanglicher (d. h. persönlicher) schrieb und für den Ausführenden schon

[45] Zitiert bereits 54f.
[46] 1905/06, 372.
[47] 1931, 131.
[48] 414f.
[49] 123f. und 142.
[50] 526.

gleich die hauptsächlichsten Verzierungen in das Original eintrug." Wenn diese Begründungen für den Rückgang der Verzierungen im 18. Jahrhundert auch recht einseitig sind, so machen sie doch deutlich, daß der zugrundeliegende historische Vorgang und seine Erklärung einen wichtigen Schlüssel für das Verständnis der sozialen Seite des Problems abgibt.

Ausgehen könnte man dabei von der bei Caccini, Herbst, Praetorius und vielen anderen zu findenden Behauptung, das Verzieren könne kaum durch Worte und Regeln und nur behelfsmäßig durch Notenbeispiele vermittelt werden, sondern wäre im Grunde nur durchs Beispiel, also durchs unmittelbare gehörsmäßige Erfassen zu erlernen. Da demnach die Verzierungskunst sich gegen Rationalisierungs- und Systematisierungsversuche sperrt und ihr Erlernen des persönlichen Vorbildes bedarf, ist von vornherein der Kreis der Lernenden recht klein und das gute Verzieren auf einen exklusiven Kreis von Kennern beschränkt. Dieser elitäre Charakter der Verzierungskunst wird in älteren Zeugnissen häufig betont, so etwa bei Caccini, wenn er sagt: „Quest' arte non patisce la mediocrità"[51], oder bei Bacilly, der meint, es sei besser, den *accent* nicht in Noten aufzuzeichnen, „lassant à ceux qui auront connaissance des endroits qui y sont propres à la pratiquer."[52]

Wenn man dies in Zusammenhang bringt mit der in der Scheibe–Birnbaum-Kontroverse wiederum deutlich gewordenen Auseinandersetzung zwischen Komponist und Interpret um das Vorrecht, die jeweilige musikalische Produktionsweise durchzusetzen, so ergibt sich für den beschriebenen Wandel der Verzierungen im 18. Jahrhundert von dem fakultativen zum in Noten „absorbierten" Melodiebestandteil (LACH)[53] ein sehr komplexer Begründungszusammenhang, der hier nur angedeutet werden soll.

Wenn man einmal lediglich die Rolle des Komponisten in diesem Prozeß betrachtet, so ist es sehr einseitig und ungenügend, seine Bemühungen, die Verzierungen aufzugreifen und melodisch in seine Werke einzubauen, lediglich als Merkmale seines zunehmenden Selbstbewußtseins und seiner Aufwertung zum bestimmenden Herrn der musikalischen Produktion zu interpretieren. Der Vorgang ist weit vielschichtiger.[54]

Es ist zwar unbestritten, daß viele Komponisten dazu neigen, den Interpreten das Verzierungsmonopol zu bestreiten oder – wie im Falle Bachs – es durch Notie-

[51] Zit. nach GOLDSCHMIDT (1890, 25).

[52] KELLER (1950, 32f.) hält zwar eine „aristokratische Haltung" für eine „Vorbedingung zum richtigen Gebrauch der Verzierungen", jedoch entstammt dieser Gedanke wohl weniger sachimmanenten Momenten, als vielmehr chauvinistischen Regungen, wie sie schon bei Zelter (vgl. hier 11) zu beobachten gewesen waren. Ein bürgerlicher Musiker wie J. G. Walther verziere – so KELLER – „geschmacklos", wenn er durch reiches Verzieren das „Lebensgefühl von Versailles" sich anmaße: Die Verzierungen „stehen ihm so wenig an wie der reich betreßte Galarock eines Hofmarschalls einem biederen Stadtorganisten. Wie sparsam ist demgegenüber Bach mit seinen Verzierungen!"

[53] Vgl. hier 39.

[54] Vgl. die Ausführungen hierzu für eine andere „freie" Musikart im gesellschaftlichen Übergang des 18. Jahrhunderts, nämlich die Freie Fantasie: P. Schleuning, *Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göppingen 1973.

rung zu beschneiden. Jedoch ist diese Auseinandersetzung, bei der Scheibe die Seite des Interpreten vertritt, alt und nicht allein ausreichend für den Umschwung im Verzierungswesen.

Ebenso unbestritten ist es, daß das Endergebnis, nämlich die vollständige Verfügung und Planung von Verzierungen allein durch den Komponisten seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts, auf eine fast lückenlose Zurücksetzung der Produktivität und Erfindungskraft des Interpreten hinausläuft.[55] Daß aber die Entwicklung in diese Richtung einfach als ein Akt des Selbstschutzes und der autoritären Durchsetzung des Komponistenwillens gegenüber dem Interpreten zu bewerten sei, ist eine personalistische Vereinfachung, die die sozialen Umstände, unter denen sich im 18. Jahrhundert der musikalische Wandel vollzog, nicht berücksichtigt. Wie weitgehend hierbei in der sich stärkenden kompositorischen Selbstbesinnung eine tatsächliche Emanzipation von sachfremden Aufträgen und interpretatorischer „Willkür" mit dem Zwang vermischt war, auf die Erfordernisse des neuartigen, anschwellenden bürgerlichen Marktes einzugehen, können die Absichten klar machen, mit denen zwei unterschiedliche Veröffentlichungen verzierter Musik im 18. Jahrhundert unternommen wurden: die *Zwölf methodischen Sonaten* von Georg Philipp Telemann (1728/32) und die *Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen* von Carl Philipp Emanuel Bach (1760).

In beiden Fällen geht es nicht mehr um die Wahrung der „Ehre" des Komponisten, wie es Birnbaum für Johann Sebastian Bach annimmt, sondern um eine Wendung des Komponisten ans Publikum bzw. an die Liebhabermusiker in Sachen Ornamentik.

Telemann fügt der Partitur der ersten Sätze seiner Flötensonaten ein drittes System hinzu, das die mit wesentlichen und willkürlichen Manieren reich geschmückte Melodiestimme enthält. Diese Sonaten sollen – wie eine Zeitungsankündigung von 1728 sagt – „denen sehr nützlich sein ..., so der sangbaren Manieren sich befleißigen wollen". Der didaktische Sinn ist mit den Worten des Herausgebers Max Seiffert der folgende: „Ständiger Vergleich beider Lesarten miteinander soll den Musikliebhaber, dem es an berufsmäßiger Anführung gefehlt hat, zu wachsender Einsicht anleiten, wie ein platter Gesang durch ... Manieren gefälliger zu machen sei, und so seinen Geschmack ... allmählich vervollkommnen."[56] Telemanns

[55] Interessant ist es, von der „Wut" und „Entrüstung" Berlioz' in dessen Lebenserinnerungen zu lesen über die „kleinen Niederträchtigkeiten" eines „perfiden Oboisten", der es wagte, in seinem „veralteten Stil" während der Probe zur *Ländlichen Szene* der *Symphonie fantastique* „Triller und Mordente anzubringen"; zitiert bei G. SCHECK, *Die Flöte und ihre Musik*, Mainz 1975, 157. Dabei darf aber nicht vergessen werden, daß in Sonderbereichen die Verzierungspraxis bis weit ins 19. Jahrhundert hinein weiterblühte, vor allem in der Oper. So hat Austin CASWELL (1975) z.T. fünffache Verzierungs- und Variationsvorschläge für eine große Zahl bekannter Opernarien (z.B. von Meyerbeer) bekanntgemacht, die eine bekannte französische Sängerin um 1850 zum Zweck der Unterweisung und des öffentlichen Vortrags erfunden hatte.

[56] Beide Zitate nach G. Ph. Telemann, *Musikalische Werke*, Bd. I, ed. M. Seiffert, Kassel und Basel 1955, V.

Absicht ist es offenbar, dem u. a. von Bacilly[57] vorgetragenen Argument, Verzieren lasse sich nicht durch Regeln, sondern nur durchs klingende Beispiel erlernen, mittels einer voll verzierten Fassung zu entsprechen, und dadurch gleichzeitig die Fähigkeit der Verzierungskunst weiter zu verbreiten. Er hebt den elitären Charakter der Ornamentik durch exemplarische Beispiele auf. Die Liebhaber sollen dadurch auch an anspruchsvoller Musik produktiv und eigenerfinderisch tätig werden können.

Anders dagegen C. Ph. E. Bach, der im Vorwort seiner gut dreißig Jahre später erschienenen *Sonaten mit veränderten Reprisen*, (d. h. verziert ausgeschriebenen Satz-Teilwiederholungen) schreibt[58]:

> „Das Verändern beim Wiederholen ist heutzutage unentbehrlich. Man erwartet solches von jedem Ausführer ... Bloß dieses Verzieren ... preßt oft den meisten Zuhörern das Bravo aus."

Nach einer Aufzählung der hierbei durch Unkenntnis oder mangelnde Laune verursachten Fehlermöglichkeiten heißt es weiter:

> „Bei Verfertigung dieser Sonaten habe ich vornehmlich an Anfänger und solche Liebhaber gedacht, die ... nicht mehr Geduld und Zeit genug haben, sich besonders stark zu üben. Ich habe ihnen das Vergnügen verschaffen wollen, sich mit Veränderungen hören zu lassen, ohne daß sie es nötig haben, solche entweder selbst zu erfinden oder sich von anderen vorschreiben zu lassen und sie mit vieler Mühe auswendig zu lernen. Ich freue mich, meines Wissens der erste zu sein, der auf diese Art für den Nutzen und das Vergnügen seiner Gönner und Freunde gearbeitet hat."

Hier sind nicht mehr Wissensvermittlung und die Hebung des Geschmacksniveaus die leitenden Ideen wie bei Telemann, sondern ein offen opportunistisches Eingehen auf die negativeren Begleiterscheinungen des frühen bürgerlichen Laienmusizierens: ein unangemessenes Nachahmen der professionellen Musizierpraxis zum einzigen Zweck, möglichst viel Beifall zu bekommen. Das frühe, aufstrebende Bürgertum konnte sich, zumal in Deutschland, mit seiner allgemeinen wirtschaftlich-kulturellen Erhebung im 18. Jahrhundert nicht auch sofort eine eigene ausgeformte Musiksprache schaffen, sondern suchte sich der musikalischen Mittel des Feudalismus zur eigenen Aufwertung zu bemächtigen, was natürlich auch bedeutete, daß die Suche nach dem eigenen Standpunkt verzögert wurde. Der Drang zur quasi-aristokratischen, feierlichen Hausmusikstunde, in der der Hausvater als Virtuose auftritt und von gerührten Verwandten reich beklatscht wird, ist heute noch verbreitet, nur daß beim Spiel von Schubertstücken oder Mozartsonaten keine Verzierungsproduktion mehr erwartet wird. Dies war aber um 1750 der Fall. Vorbilder waren das Hoffest und der Virtuosenauftritt. Dazu gehörten frei erfundene Verzierungen und großer Beifall. Ausbildung und Übung des Virtuosen konnten die auf allgemeine, umfassende Bildung zielenden Bürger auch nicht in Ansätzen erreichen; auf das Erfolgserlebnis wollten sie aber gleichwohl nicht verzichten. Hier sprang der Komponist, sich selbst als Helfer anpreisend, mit der musikalischen

[57] Vgl. hier 97.
[58] Zitiert nach FERAND (1956, 22).

Krücke ein und ermöglichte damit dem Bürger den Gang aufs Podium. Diesen den eigenen Möglichkeiten inadäquaten Ansprüchen der neuen Bürger trug er Rechnung, indem er genau das tat, was er angeblich mit seiner Tat verhindern wollte: Er brachte die Spieler dazu, sich „von andern etwas vorschreiben zu lassen", nämlich von sich selbst.

Diese unangemessene Musizierpraxis[59] konnte nicht lange aufrecht erhalten werden. Sie hemmte Spieler und Komponisten gleichermaßen. Die Lösung war, bestimmte bewährte Verzierungsfloskeln als feste melodische Wendungen in die Komposition zu übernehmen und außerdem die bereits an der Ornamentik orientierte, reichverschnörkelte Melodik in Art des *Italienischen Konzertes* einzuschränken und gesanglich, d.h. linear zu glätten. Hiermit wurde den Spielvoraussetzungen des neuen Bürgertums Rechnung getragen und eine Basis geschaffen für eine Weiterentwicklung der Komposition zu einer Musiksprache, die den Hör- und Spielbedürfnissen und -fähigkeiten der sich emanzipierenden Bürger tatsächlich entsprach.

Bezeichnend für diese Umbruchsituation ist, daß eines der wesentlichen Merkmale des Verzierens, nämlich das des Vermehrens und Bereicherns, seine Selbstverständlichkeit verlor. Vor allem beim Anbringen der willkürlichen Manieren traten Fälle in Art von Charaktervariationen auf, in denen das Muster von Zierat gereinigt wurde. So berichtet Douglas A. Lee (1976) von verzierten Geigensonaten-Fassungen Franz Bendas, die in einzelnen Fällen[60] Reduktionen der Ausgangsmelodik darstellen und Formen des „singenden Allegro" annahmen, also des melodischen Ideals des Bürgertums.

Schon im späten 18. Jahrhundert begann also im Zuge der „Verbürgerlichung" der Musikkultur die Entfremdung der Komponisten und Musiker von der Verzierungspraxis. Darum ist es auch illusorisch, heute, nachdem dieser Verbürgerlichungs-Prozeß 200 Jahre lang seinen Lauf genommen hat, eine Art Rekonstruktion der alten Verzierungspraxis zu versuchen. Von den bedeutenderen Forschern und Musikern wird dieser Versuch auch schon lange nicht mehr unternommen; der gesellschaftliche Prozeß, der sich im 18. Jahrhundert anbahnte, ist irreversibel, und damit auch die musikalische Entwicklung.

Es ist diese Einsicht, die Blaukopf (1968, 25–29) dazu führt, die Absurdität des Satzes „Größere Werktreue, daher zurück zum Original" deutlich zu machen. Er stellt eine sich im Anspruch steigernde Reihe von Konsequenzen zur Erzielung des „intendierten Gesamtklangs" auf, die sich aus dieser Forderung ergibt: Alte Instrumente – Knabengesang – Alte Räume – und schließlich die schon von Furt-

[59] Sie ist auch wirksam in der Erfindung der „Fantasiermaschine" (vgl. Schleuning, 1970, 200), 1752 von J. Fr. Unger als am Cembalo befestigte Papierwalze erdacht mit dem Zweck, „gewisse Auszierungen" eines großen Meisters, zu deren Wiedergabe „die gewöhnlichen Noten nicht geschickt genug" sind, die aber „der Melodie einen solchen Nachdruck geben, daß sie ohne selbige nur das halbe Leben behält", auch dem „zur Nachahmung vorstellen zu können", der „nicht das Glück hat, den Componisten selbst bey seinem Claviere zu hören".

[60] A.a.O., 67.

wängler 1932 als unerfüllbarer Schlußpunkt gesehene „Mentalität des damaligen Publikums".[61]

Von daher versucht BLAUKOPF auch, Mahlers „gereinigte" Mozart-Aufführungen zu verteidigen:

„Hätte Mahler die ernsthafte Tiefe und revolutionäre Kühnheit des ‚Figaro' seinem Publikum begreiflich machen können, wenn er die Ornamente nicht beseitigt hätte, die von eben diesem Publikum für das Signum verspielten Rokokogeistes gehalten wurden? Der Verzicht auf herkömmliche Auszierung der vokalen Linie, so will uns scheinen, war in jener Epoche keineswegs ein Kampf gegen Mozart, sondern vielmehr ein Bemühen, Mozarts Größe ins Bewußtsein zu heben. Damit sind wir bei der letzten Forderung angelangt, die Furtwängler in seiner schon zitierten Schrift stellt: der Forderung nach Wiederherstellung der ‚Mentalität' des historischen Publikums. Sie ist, wie sich von selbst versteht, unerfüllbar ... Wir dürfen mit einigem Recht annehmen, daß spätere Generationen auch unseren ‚werktreuesten' Interpreten vorwerfen werden, gegen den Geist der Meisterwerke verstoßen zu haben, denn wir können uns wohl kaum bewußt sein, in welcher Weise unsere eigenen ästhetischen Vor-Urteile jeweils unseren Begriff der ‚Werktreue' geprägt haben" (28).

So einleuchtend die Aufdeckung jener Aporie ist, die sich aus der Forderung nach unbedingter Werktreue ergibt, so zweifelhaft ist doch das Eintreten für Mahlers Aufführungsmethoden, da es doch letzten Endes genau die Auffassung einer werk- und meisterorientierten Haltung im Sinne von GOLDSCHMIDT aus der Zeit um 1900 widerspiegelt.[62]

Auch die Überlegungen Nicolaus HARNONCOURTS stoßen an diese Grenze zwischen logischen Reflexionen über das „echte" Klangbild und einer positiven Spielempfehlung. Jedoch ist ein ständig wachsendes Maß an Konsequenz zu beobachten, das mit immer weiterem Fortschreiten der eigenen Spielpraxis schon fast den Boden entzieht.

1965 im Begleitheft der *Johannes-Passion*-Kassette heißt es noch:

„Man wird eines Tages erkennen müssen, daß der Wunsch, alte Musik in unbearbeiteter, möglichst originaler Form zu hören, eine Kettenreaktion (Tempi – Besetzungsstärke – Akustik der Säle – Klang und Klangmischung der Instrumente) hervorruft, in der es kein Stehenbleiben gibt und an deren Ende eine in jeder Hinsicht den Gegebenheiten der Entstehungszeit entsprechende Aufführung steht" (22).

1970 *(Matthäus-Passion)* heißt es aber bereits:

„Natürlich wissen wir, daß wir auch mit all unseren Originalinstrumenten und Knabenchören keineswegs eine Aufführung des 18. Jahrhunderts gleichsam keimfrei in die heutige Zeit übertragen können, wir wollen es auch gar nicht. Zu viel ist seither musikgeschichtlich geschehen ... Wir wollen tatsächlich mit den Mitteln des 18. Jahrhunderts eine Interpretation des 20. Jahrhunderts machen. Es wäre uns als Musiker völlig unmöglich, auf historischen und authentischen Instrumenten des 18. Jahrhunderts zu musizieren, wenn diese keine anderen Vorzüge hätten als ihre Authentizität. Tatsächlich bieten sie uns aber reichste klangliche und technische Anregungen, die die Interpretation ständig beeinflussen".

[61] A.a.O., 25–29.
[62] Vgl. hier 23.

Im Beiheft zur *h-moll-Messe* (1968) schließlich heißt es:

„Man könnte ebensogut ganz neue Wege mit neuen Mitteln unserer Zeit versuchen, wie es genaugenommen Mendelssohn mit den Mitteln seiner Zeit getan hat ... Derartige Interpretationen können wir auch von den heutigen schöpferischen Künstlern erwarten. Was wir aber wirklich nicht tolerieren dürfen, sind jene halbhistorischen Bachaufführungen, die diese Musik durch die starke Brille einer anderen historischen Zeit, der Romantik, zeigen; so aber stellt sich die Bach-Interpretation im ‚großen Musikleben' dar. Dieser zweifache Historismus ... ist in sich unwahrhaftig ..."[63]

Das könnte klingen, als wäre vom *Concentus musicus* ein Schritt in die Richtung der *Musik für Renaissance-Instrumente* von Kagel oder des *Bach actuel* von Zacher zu erwarten. Es scheint jedoch, daß HARNONCOURT sich scheut, den letzten Schritt in der Reihe der Bedingungen historischer „Echtheit" zu tun, nämlich den der „Mentalität" (BLAUKOPF) bzw. der sozialen Realität der Hörer und Spieler. Jedenfalls deutet die Zürcher *Orfeo*-Aufführung von 1976 (Regie: Jean-Pierre Ponnelle) in diese Richtung, da die Oper nicht auf die modernen Zuhörer, sondern auf das fürstliche Publikum in Mantua ausgerichtet ist, das neben den Darstellern auf der Bühne präsent ist und für das die Sänger auch ihre Künste zeigen. Auch der Gedanke, den HARNONCOURT in einem Interview anläßlich der Aufführung äußerte[64], das Aktuelle im *Orfeo* sei, wie in *Cosi fan tutte,* der Tatbestand, „daß nämlich Gefühle, Verhaltensweisen des Menschen, die zeitlos sind, in einer zeitlosen großen künstlerischen Art dargestellt und verarbeitet werden", weist nicht auf eine Vertiefung der Auseinandersetzung zwischen historischem Wissen und dem Bewußtsein sozialen Wandels hin.

Offenbar ist die einzige Chance, die Probleme der historischen Spielpraxis, also auch der Verzierungspraxis, einer Lösung näherzubringen, die Bemühung, Wissen und Übung dieser Spielweise mehr als bisher zu verbreiten, und zwar so, daß die Spieler nicht autoritär an Regeln oder Lehrmeister fixiert werden[65], sondern an Hand von Beispielen jene freie Erfindungsmöglichkeit sich aneignen, die sie unabhängig macht von der Ehrfurcht vor der „Werk"-Integrität und ihnen eine dem Komponisten gleichwertige Erfindungsautonomie im Sinne einer eigenständigen Produktionsweise zurückgibt.[66]

Solches Vorgehen, das dem Beispiel der *Methodischen Sonaten* Telemanns oder den Ratschlägen KUHNS[67] von 1900 folgen würde, ist jedoch im Moment kaum zu erwarten. Daran zeigt sich, daß das von Musikwissenschaft und Musikpraxis stets beteuerte lebhafte Interesse an alter Musik ohne praktische Konsequenzen bleibt.

Zwei weitere Hinweise auf die vorhandene Diskrepanz zwischen verbalen Bekundungen und faktischen Ergebnissen bietet zum einen die Tatsache, daß der Umfang, der Bemerkungen zum Verzieren alter Musik in modernen Editionen zugemessen

[63] Vgl. DART (1954; deutsch 1959, 181): „Es ist widersinnig, heute eine Brille aus dem 19. Jahrhundert aufzusetzen, um einen Bach aus dem 18. Jahrhundert zu lesen."

[64] Bericht und Interview in der ZEIT vom 16. 1. 76, 35.

[65] Vgl. hier [103].

[66] Vgl. hier [38].

[67] Vgl. hier [17].

ist[68], minimal ist, zum anderen die Folgenlosigkeit, die dem Vorschlag von E. R. Jacoby von 1964[69] beschieden war, für „die breite Schicht der Durchschnittsmusiker" eine von einer musikwissenschaftlichen Gesellschaft geleitete Plattenreihe zur historischen Aufführungspraxis herauszugeben: „Richtige und falsche, oder mehrere mögliche Interpretationen bestimmter Stellen berühmter Werke" sollten beispielhaft darin enthalten sein. Auch das Fehlen von Kursen zur historischen Aufführungspraxis in den Musikhochschulen bzw. ihr Auftreten als seltene Sonder- und Zusatzveranstaltungen sind Belege hierfür, ebenso die vollständige Negierung der Existenz einer solchen Disziplin in fast allen musikwissenschaftlichen Universitätsveranstaltungen.

Diesen Umständen zum Trotz muß aber daran festgehalten werden, daß nur eine Stärkung des am historischen Beispiel geformten Selbstbewußtseins und der produktiven Selbständigkeit der Spieler und Sänger gegenüber Komponist und „Kunstwerk" die Möglichkeit bieten, den produktionshemmenden Vorgang praktisch zu bearbeiten, der im Zuge der „Verbürgerlichung" der Musik im 18. Jahrhundert die Interpreten zu nur noch ausführenden Werkzeugen des Komponistenauftrages machte, und der die Unverletzlichkeit des Kunstwerkes zum Dogma erhob. Ohne diese Stärkung der Interpreten-Position im Prozeß der Musikproduktion sind alle Diskussionen um die Wiederbelebung alter Musik und um die Lösung aufführungstechnischer Probleme müßig. Es liegt auf der Hand, daß die Zurückgewinnung einer Interpreten-Autonomie keine allgemeine Regression auf die gesellschaftlichen Umstände des 17. und 18. Jahrhunderts voraussetzt, denn sie bedingt etwas, was weder im Feudalismus noch im darauf folgenden Bürgertum möglich war: eine weite Verbreitung historischer Kenntnisse und die Möglichkeit, daß diese Kenntnisse individuell erprobt bzw. experimentell befragt, auch außerhalb von Spezialistenkreisen diskutiert und verglichen werden und so zu einer Autonomie der Ausführenden gegenüber dem „Kunstwerk" führen.

[68] Vgl. *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, ed. G. v. Dadelsen, Kassel 1967.

[69] *Kongreßbericht Salzburg 1964*, Bd. II, Kassel etc. 1964, 62.

IV BIBLIOGRAPHIE

In der folgenden Bibliographie ist versucht worden, die Spezialliteratur des untersuchten Fachgebietes möglichst vollständig aufzuführen.

Auf Grund der historischen und sachlichen Begrenztheit dieses Gebietes wäre es sinnlos, die Bibliographie nur nach dem Alphabet oder nach Themengruppen zu ordnen. Deshalb ist hier die Literatur nicht nur alphabetisch, sondern auch chronologisch aufgeführt. Damit ist dem Leser die Möglichkeit gegeben, einen Überblick über die mengenmäßige Verteilung der Arbeiten im Verlauf der Forschungsgeschichte zu gewinnen und sich die historische Aufeinanderfolge der Forscherpersönlichkeiten vor Augen zu führen, die im Bereich der Verzierungsfragen beschäftigt waren. Da die meist nur mit Kurztiteln versehenen Literaturverweise in den vorangegangenen Kapiteln grundsätzlich Jahreszahlen enthalten, ist das Auffinden der vollständigen Titel, Druckorte usw. in der hier folgenden chronologischen Literaturaufstellung leicht möglich.

Um den Überblick zu erleichtern, wurde die chronologische Folge der Titel – zumindest nach 1890 – durch Jahrzehnt-Abteilungen deutlicher gegliedert. Vorangestellt ist eine Liste der Titel, für die das Druckjahr nicht ermittelt werden konnte bzw. deren Erscheinen vor 1890 liegt. Titel, die mit einem Kreuz (+) versehen sind, konnten im Laufe der auf ein Jahr begrenzten Untersuchungszeit für die ursprüngliche Fassung nicht eingesehen und daher nicht in die Studie eingearbeitet werden.

Ebenfalls nicht eingearbeitet wurde die nach 1976, d.h. nach Abschluß der vorliegenden Arbeit erschienene Literatur zum Thema. Sie wurde jedoch im Literaturverzeichnis ergänzt.

A TITEL VOR 1890 UND OHNE FEST BESTIMMBARES DRUCKJAHR

1. Kiesewetter, Raphael Georg: *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper*, Leipzig 1841
2. Kroll, Franz: *Joh. Seb. Bach's Clavierwerke, 3. Bd. Das Wohltemperierte Clavier. Einleitung* = Johann Sebastian Bach's Werke Bd. 14, Leipzig 1866
3. Wagner, Ernst David: *Musikalische Ornamentik oder Die wesentlichen Verzierungsmanieren im Vortrage der Vokal- und Instrumentalmusik*, Berlin 1869
4. Klee, Ludwig: *Die Ornamentik der klassischen Klaviermusik*, Leipzig vor 1882 (Todesjahr des Widmungsträgers Th. Kullak)
5. Wasielewsky, Joseph W. von: „Ein französischer Musikbericht aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts", *MfM* 10 (1878) 1–9 und 17–23
6. Germer, Heinrich: *Die musikalische Ornamentik*, Leipzig 1879 (hier zitiert nach der 3. Auflage in frz. Sprache: *De l'ornement musicale*, Leipzig und Paris o. J.)

7. Spitta, Philipp: *J. S. Bach*, Bd. II, Leipzig 1880, 141–153
8. Riemann, Hugo: *Musikalische Dynamik und Agogik*, Hamburg 1884
9. Fleischer, Oskar: „Denis Gaultier", *VfMw* 2 (1886) 1–181

B 1890–1899

1. Goldschmidt, Hugo: *Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, Breslau 1890
2. Chrysander, Friedrich: „Ludovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges", *VfMw* 7 (1891) 337–396 und 9 (1893) 249–310
3. Goldschmidt, Hugo: „Verzierungen, Veränderungen und Passaggien im 16. und 17. Jahrhundert und ihre musikalische Bedeutung besprochen nach zwei bisher unbekannten Quellen", *MfM* 23 (1891) 111–126
4. Krebs, Carl: „Girolamo Diruta's Transilvano. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert", *VfMw* 8 (1892) 307–388
5. Dannreuther, Edward: *Musical Ornamentation*, 2 Bde., London 1893 und 1895
6. Krebs, Carl: (Rezension des vorigen Titels) *VfMw* 9 (1893) 235–238
7. Kuhlo, Franz: *Über melodische Verzierungen in der Tonkunst*, Diss. phil. Berlin 1896
8. Farrenc, Louise: *Traité des abréviations (signes d'agréments et d'ornements) employées par les clavecinistes des XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris 1897 (+)
9. Ehrlich, Heinrich: *Die Ornamentik in Johann Sebastian Bachs Klavierwerken*, Leipzig 1898
10. Harding, A.: *Musical ornaments*, London 1898 (+)

C 1900–1909

1. Beyschlag, Adolf: „Über Vorschläge und andere Verzierungen", *AMZ* 27 (1900) 471–473, 487–489, 503–504, 518–520
2. Kretzschmar, Hermann: „Über den Vortrag alter Musik", *JbP* 7 (1900) 51–68
3. Stockhausen, Julius: „Die Vorschläge im Dienste der Rhythmen", *AMZ* 27 (1900), 667–668, 685–686, 701–702
4. Kuhn, Max: *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des XVI. und XVII. Jahrhunderts (1535–1656)*, Diss. phil. Leipzig 1900 = BIMG I, 7, Leipzig 1902
5. Seiffert, Max: *Klavierwerke von Johann Pachelbel (1653–1706) nebst beigefügten Stücken von W. H. Pachelbel (1686–1764). Einleitung* = DTB II, 1, Leipzig 1901
6. Landowska, Wanda: „Bach et ses interprètes. Sur l'interprétation des oeuvres de clavecin de J. S. Bach", *Mercure de France* 58 (1905) 214–230
7. Schering, Arnold: „Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert", *SIMG* 7 (1905/06) 365–385
8. Seiffert, Max: „Die Verzierung der Sologesänge in Händels ‚Messias'", *SIMG* 8, (1906/07) 581–615

9. Fowles, E.: *Studies in musical graces*, London/Boston 1907 (+)
10. Dodge, Janet: „Ornamentation as indicated by signs in lute tabulature", *SIMG* 9 (1907/08) 318–336
11. Goldschmidt, Hugo: *Die Lehre von der vokalen Ornamentik, Bd. I: Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks,* Berlin 1907
12. Schering, Arnold: *Instrumentalkonzerte deutscher Meister. Einleitung* = DDT 29/30, Leipzig 1907
13. Heuss, Alfred: „Zum Thema Mannheimer Vorhalt", *ZIMG* 9 (1907/08) 273–280
14. Kinkeldey, Otto: „L. Luzzaschi's Solomadrigale mit Klavierbegleitung", *SIMG* 9 (1907/08) 538–565
15. Goldschmidt, Hugo: „Der Messias, Oratorium von G. F. Händel", *ZIMG* 9 (1907/08) 18–22
16. Beyschlag, Adolf: *Die Ornamentik der Musik*, Leipzig 1908
17. Schweitzer, Albert: *J. S. Bach*, Leipzig 1908, 275 ff. und 301 ff.
18. Ettler, Carl: „Die Ornamentik der Musik", *ZIMG* 10 (1908/09) 143–147
19. Beyschlag, Adolf: „Entgegnung auf das Referat von Carl Ettler über die ‚Ornamentik in der Musik'", ebda., 215–216
20. Ettler, Carl: [Replik auf Beyschlag], ebda., 216–218
21. Leichtentritt, Hugo: „Zur Verzierungslehre", *SIMG* 10 (1908/09) 613–633
22. Beyschlag, Adolf: „Händel und die willkürliche Auszierung seiner Werke", *AMZ* 35 (1908) 347–349
23. Goldschmidt, Hugo: „Zur Frage der vokalen Auszierung Händel'scher Oratorien", *AMZ* 35 (1908) 380
24. Schenker, Heinrich: *Ein Beitrag zur Ornamentik als Einführung zu Ph. Em. Bachs Klavierwerken mitumfassend auch die Ornamentik Haydns, Mozarts, und Beethovens etc.*, Wien und London 1908
25. Dannreuther, Edward: „Die Verzierungen in den Werken von J. S. Bach", *BJb* 6 (1909) 41–101
26. Landowska, Wanda: *Musique ancienne*, Paris 1909

D 1910–1919

1. Landowska, Wanda: „Bach und die französische Klaviermusik", *BJb* 7 (1910) 33–44
2. Adler, Guido: *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911
3. Fuller-Maitland, J. A.: „A note on the interpretation of musical ornaments", *SIMG* 13 (1911/12) 543–551
4. Sachs, Curt: „Zu den Vorschlägen in der Matthäus-Passion", *AMZ* 39 (1912) 1801
5. Beyschlag, Adolf: „Über Irrlehren in der Ornamentik der Musik", *Die Musik* 13 (1913/1914) 104–109
6. Aber, Adolf: „Bemerkungen zur Ornamentik bei Bach", *AMZ* 40 (1913) 1514–1515

7. Lach, Robert: *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Beiträge zur Geschichte der Melodie*, Leipzig 1913
8. Dolmetsch, Arnold: *The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries*, London 1915
9. Moser, Hans Joachim: „Zur Frage der Ausführung der Ornamentik bei Bach. Zählzeit oder Notenwert?", *BJb* 13 (1916) 8–9
10. Riemann, Hugo: Artikel „Verzierungen" in: *Musiklexikon*, Berlin und Leipzig [8]1916
11. Arger, Jane: *Les agréments et le rhythme. Leur représentation graphique dans la musique vocale française du XVIIIe siècle*, Paris 1917
12. Moser, Andreas: „Zur Frage der Ornamentik in ihrer Anwendung auf Corelli's op. 5", *ZfMw* 1 (1918/19) 287–293
13. Wolf, Johannes: *Handbuch der Notationskunde Bd. II*, Leipzig 1919

E 1920–1929

1. Mersmann, Hans: „Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland", *AfMw* 2 (1919/20) 99–143
2. Beckmann, Gustav: *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700: 13 Sonaten für Violine und Klavier aus dem 17. Jahrhundert, hg. und für den Vortrag bearbeitet von G. B.*, Heft 1–5, Berlin und Leipzig 1921
3. Haböck, Franz: *Carlo Broschi Farinelli. Die Gesangskunst der Kastraten*, Wien 1923 (+)
4. Bücken, Ernst: „Der galante Stil. Eine Skizze seiner Entwicklung", *ZfMw* 6 (1923/24) 418–430
5. Schering, Arnold: „Vorhalte und Vorschläge in Bachs Passionen und Weihnachtsoratorium", *BJb* 20 (1923) 12–30
6. Haas, Robert: „Josse de Villeneuves Brief über den Mechanismus der italienischen Oper von 1756", *ZfMw* 7 (1924/25) 129–163
7. Brunold, Paul: *Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes français des XVIIe et XVIIIe siècles*, Lyon 1925
8. Einstein, Alfred: *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert* = BIMG II, 2, Leipzig 1905
9. Pincherle, Marc: „De l'ornamentation des sonates des Corelli", in: *Feuillets d'histoire de violon*, Paris 1927, 133–143
10. Bücken, Ernst: *Die Musik des Rokokos und der Klassik* = Handbuch der Musikwissenschaft 4, Potsdam 1928

F 1930–1939

1. Salzer, Felix: „Über die Bedeutung der Ornamente in Philipp Emanuel Bachs Klavierwerken", *ZfMw* 13 (1929/30) 398–418
2. Allerup, Albert: *Die „Musica practica" des Johann Andreas Herbst und ihre musikgeschichtliche Bedeutung*, Diss. Münster, Emsdetten 1931

3. Arnold, F[rank] T[homas]: *The art of accompaniment from a thorough-bass as practised in the XVIIth and XVIIIth centuries*, London 1931
4. Schering, Arnold: *Aufführungspraxis alter Musik* = Musikpädagogische Bibliothek 10, Leipzig 1931
5. Prunières, Henry: „De l'interprétation des agréments du chant aux 17e et 18e siècles", *RM* 13 (1932) 329–344
6. Landshoff, Ludwig: *Joh. Seb. Bach. Die 15 zweistimmigen Inventionen und die 15 dreistimmigen Sinfonien im Urtext, hg. von L. L.*, Beilage 1 und 2, New York etc. 1933
7. Borrel, Eugène: *L'interprétation de la musique française. De Lully à la Révolution,* Paris 1934
8. Haas, Robert: *Aufführungspraxis der Musik* = Handbuch der Musikwissenschaft 8, Potsdam 1934
9. Lungershausen, Hellmuth: „Zur instrumentalen Kolorierungspraxis im 18. Jahrhundert", *ZfMw* 14 (1934) 513–526
10. Dounias, Minos: *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche*, Wolfenbüttel und Berlin 1935
11. Scheck, Gustav: „Die Flötenkompositionen Georg Friedrich Händels", *Zeitschrift für Hausmusik* 4 (1935) 68–75
12. Schneider, Max: *Bach, Johann-Sebastian, Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthaeus.* Vorbericht zum Klavierauszug, Leipzig 1935
13. Szabolczi, Benedikt [Bence]: „Über Kulturkreise der musikalischen Ornamentik in Europa", *ZfMw* 17 (1935) 65–82
14. Ferand, Ernest T.: *Die Improvisation in der Musik*, Zürich 1938
15. Kirkpatrick, Ralph: *Keyboard practice consisting of an Aria with thirty variations for the harpsichord with 2 manuals ..., Preface*, New York 1938
16. Harich-Schneider, Eta: *Die Kunst des Cembalo-Spiels*, Kassel 1939

G 1940–1949

1. Aldrich, Putnam Calder: *The principal agréments of the 17th and 18th centuries: A study in musical ornamentation,* Diss. phil. Harvard 1942
2. Kirkpatrick, Ralph: *Domenico Scarlatti*, Princeton 1943, 365–398
3. Protz, Albert: *Mechanische Musikinstrumente*, Kassel 1943
4. Aldrich, Putnam Calder: „Bach's technique of transcription and improvised ornamentation", *MQ* 35 (1949) 26–35
5. Appia, Edmond: „The aesthetics of ornamentation in French classical music", *The Score* (1949)
6. Hammerschlag, Janos: „Sigel-Ornamente in ihren historischen Relationen", *Internat. Gesellschaft für Musikwiss., 4. Kongreß Basel 1949, Kongreßbericht*, Basel o. J., 135–144
7. Fasano, Renato: *Storia degli abbellimenti musicali dal canto gregoriano a Verdi*, Rom 1949 (+)

1. Aldrich, Putnam Calder: *Ornamentation in J. S. Bach's organ works*, New York 1950 (+)
2. Döbereiner, Christian: *Zur Renaissance Alter Musik*, München 1950
3. Georgii, Walter: „Der lange und der kurze Vorschlag", *Musik im Unterricht* 41 (1950) 40–43
4. Keller, Hermann: *Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1950
5. Kreutz, Alfred: *J. S. Bach, Englische Suiten, hg. von A. K., Beilage: Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken*, Frankfurt etc. 1950
6. Georgii, Walter: „Der Doppelschlag bei den Klassikern", *Musik im Unterricht* 42 (1951) 74–76
7. Ide, Reinhard: *Die melodischen Formeln der Diminutionspraxis und ihre weitere Verwendung vor und bei J. S. Bach*, Diss. phil. Marburg 1951 (+)
8. Horsley, Imogene: „Improvised embellishment in the performance of the Renaissance polyphonic music", *JAMS* 4 (1951) 3–19
9. Redlich, Hans Ferdinand: [Besprechung der Händel-Oper *Agrippina* in der Ausgabe von H. Chr. Wolff, Kassel 1950], *Mf* 4 (1951) 398–400
10. Steglich, Rudolf: „Nochmals Verzierungskunst und Kontratanz", *Zeitschrift für Hausmusik* 15 (1951) 84–86
11. Beer, R.: „Ornaments in old keyboard music", *MR* 13 (1952) 3–13
12. Harich-Schneider, Eta: *Kleine Schule des Cembalospiels*, Kassel etc. 1952
13. Redlich, Hans Ferdinand: „Zur musikalischen Aufführungspraxis: Original und Bearbeitung", *Das Musikleben* 5 (1952) 164–168
14. Schmitz, Hans Peter: *Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters*, Kassel 1952
15. Wolff, Hellmuth Christian: „Moderne Aufführungspraxis der Barockoper", *Das Musikleben* 5 (1952) 169–172
16. Emery, Walter: *Bach's ornaments*, London 1953
17. Lanning, Russell: *Bach's ornamentation*, Ann Arbor/Mich. 1953 (+)
18. Peter, Hildemarie: *Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin 1953
19. Paumgartner, Bernhard: „Von der sogenannten Appoggiatur in der älteren Gesangsmusik", *Der Musikerzieher* 4 (1953) 229
20. Pringsheim, Heinz: „Vorhalt und Vorschlag. Zur Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts", *Das Musikleben* 6 (1953) 49–52
21. Schmitz, Hans Peter: *Die Tontechnik des Père Engramelle. Ein Beitrag zur Lehre von der musikalischen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert*, Kassel etc. 1953
22. Wolff, Hellmuth, Christian: „Gesangsimprovisationen der Barockzeit", *Das Musikleben* 6 (1953) 46–49
23. Donington, Robert: Artikel „Ornamentation" und „Ornaments" in: *Grove's Dictionary of Music and Musicians* Bd. 6, London [6]1954, 365–448

24. Donington, Robert: Artikel „Division" in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 3, Kassel etc. 1954, Sp. 610–613
25. Engel, Hans: Artikel „Diminution" in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 3, Kassel etc. 1954, Sp. 489–504
26. Hoffmann-Erbrecht, Lothar: *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit* = Jenaer Beiträge zur Musikforschung 1, Leipzig 1954
27. Klotz, Hans: [Rezension von W. Emery, *Bach's ornaments*, London 1953], *Mf* 7 (1954) 93
28. Reimann, Margarete: Artikel „Double" in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 3, Kassel etc. 1954, Sp. 709–713
29. Emery, Walter: „The interpretation of Bach. A note on additional ornaments and rhythmic alterations", *Musical Times* 96 (1955) 190–193
30. Kolneder, Walter: *Aufführungspraxis bei Vivaldi,* Leipzig 1955, ²Adliswil/ZH 1973 (Amadeus, Winterthur)
31. Schmitz, Hans Peter: *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*, Kassel etc. 1955
32. Clutton, Cecil: „The virginalist's ornaments", *GSJ* 9 (1956) 99–100
33. Conrad, Ferdinand: „Die Verzierung in der Barockmusik. Versuch einer methodisch-praktischen Anleitung", *Zeitschrift für Hausmusik* 20 (1956) 157–169
34. Keller, Hermann: „Ornamentik – einmal anders gesehen", *NZM* 117 (1956) 611–614
35. Linde, Hans Martin: *Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik*, Mainz 1956
36. Ferand, Ernest T.: *Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik* = Das Musikwerk 12, Köln 1956
37. Ferand, Ernest T.: „Improvised vocal counterpoint in the late Renaissance and early Baroque", *Ann. mus.* 4 (1956) 129–174
38. Georgii, Walter: *Die Verzierungen in der Musik. Theorie und Praxis*, Zürich und Freiburg/Br. 1957
39. Duckles, Vincent: „Florid embellishment in English song of the late 16th and early 17th centuries", *Ann. mus.* 5 (1957) 329–345
40. Hall, James S. und
41. Martin, V.: „Handel's graces", *Händel-Jb.* 3 (1957) 25–43 und 159–171
42. Smigelski, Werner: *Zur Ästhetik des musikalischen Ornaments*, Diss. phil. Berlin 1957
43. Steglich, Rudolf und
44. Conrad, Ferdinand: „Nochmals: Die Verzierung in der Barockmusik", *Zeitschrift für Hausmusik* 21 (1957) 51–54
45. Ferand, Ernest T.: „Embellished ‚parody cantatas' in the early 18th century", *MQ* 44 (1958) 40–64
46. Szabolcsi, Bence: „Über Form und Improvisation in der Kunst- und Volksmusik", *Bericht über den 7. internat. musikwiss. Kongreß Köln 1958*, Kassel etc. 1959, 257–261

47. Stevens, Denis: „Ornamentation in Monteverdi's shorter dramatic works", *Bericht über den 7. internat. musikwiss. Kongreß Köln 1958*, Kassel etc. 1959, 284–287
48. Dart, Thurston: *Practica Musica. Vom Umgang mit alter Musik*, Bern und München 1959

J 1960–1969

1. Bodky, Erwin: *The interpretation of Bach's keyboard works*, Cambridge/Mass. 1960
2. Dart, Thurston: „Ornament signs in Jacobean music for lute and viol", *GSJ* 14 (1961) 30–33
3. Ferand, Ernest T.: „A history of music seen in the light of ornamentation in the evolution of musical language", *Report of the eighth congress New York 1961* Bd. 1, Kassel etc. 1962, 463–469
4. Pincherle, Marc: „Aufführungspraxis im 17. und 18. Jahrhundert", *Report of the eighth congress New York 1961* Bd. 1, Kassel etc. 1962, 220–231
5. Apel, Willi: *Die Notation der polyphonen Musik, 900–1600*, Leipzig 1962
6. Aldrich, Putnam: „On the interpretation of Bach's trills", *MQ* 49 (1963) 289–310
7. Donington, Robert: *The interpretation of early music*, London 1963
8. Frotscher, Gotthold: *Aufführungspraxis alter Musik*, Locarno 1963
9. Tagliavini, Luigi F.: „Musikwissenschaftliche Methode und musikalische Praxis", *Bericht über den neunten internationalen Kongreß Salzburg 1964* Bd. 1, Kassel etc. 1964, 19–24
10. Geoffroy-Dechaume, A.: „ Les ‚secrets' de la musique ancienne", *Recherches sur l'interprétation. XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*, Paris 1964, 59–110
11. Neumann, Frederick: „Misconceptions about the French trill in the 17th and 18th centuries", *MQ* 50 (1964) 188–206
12. Neumann, Frederick: „A new look at Bach's ornamentations", *ML* 46 (1965) 4–15 und 126–133
13. Donington, Robert: „Baroque interpretation", *ML* 46 (1965) 381–382
14. Rose, Gloria: „Aggazzari and the improvising orchestra", *JAMS* 18 (1965) 382–393
15. von Dadelsen, Georg: Artikel „Verzierungen", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 13, Kassel etc. 1966, Sp. 1526–1556
16. Wichmann, Kurt: *Der Ziergesang und die Ausführung der Appoggiatura. Ein Beitrag zur Gesangspädagogik*, Leipzig 1966
17. Apel, Willi: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel etc. 1967
18. von Dadelsen, Georg (ed.): *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben* = Musikwissenschaftliche Arbeiten 22, Kassel etc. 1967
19. Jacoby, Erwin R.: Artikel „Verzierungen" in: *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, ed. H. H. Eggebrecht, Mainz 1967, 1028–1030

20. Jacoby, Erwin R.: [Rezension von R. Donington, *The interpretation of early music*, London 1963] Mf 20 (1967) 327–328
21. Schwandt, Erich Paul: *The ornamented clausula diminuta in the Fitzwilliam Virginal Book*, Diss. phil. Stanford 1967
22. Blaukopf, Kurt: *Werktreue und Bearbeitung. Zur Soziologie der Integrität des musikalischen Kunstwerks* = Musik und Gesellschaft, Heft 3, Karlsruhe 1968
23. Curtis, Alan: *Sweelinck's keyboard music. A study of English elements in seventeenth-century Dutch composition*, Leiden und London 1969
24. Neumann, Frederick: „Couperin and the downbeat doctrine for Appoggiaturas", *AMl* 41 (1969) 71–85

K 1970–1976

1. Bodky, Erwin: *Der Vortrag der Klavierwerke von J. S. Bach*, Tutzing 1970
2. Donington, Robert: „The downbeat doctrine of Appoggiaturas", *AMl* 42 (1970) 253–255
3. Neumann, Friedrich: „The downbeat doctrine of Appoggiaturas", *AMl* 42 (1970) 252–253
4. Schleuning, Peter: „Die Fantasiermaschine. Ein Beitrag zur Geschichte der Stilwende um 1750", *AfMw* 27 (1970) 192–213
5. Deppert, Heinrich: „Zur Entstehung des Dominantseptakkordes", *ZfMth* 2 (1971) 15–22
6. Hofmann, Klaus: „Noch einmal: Couperin and the downbeat doctrine for Appoggiaturas", *AMl* 43 (1971) 106–108
7. Wolff, Hellmuth Christian: *Originale Gesangsimprovisationen* = Das Musikwerk 41, Köln 1972
8. Collins, Michael: „In defense of the French trill", *JAMS* 26 (1973) 405–439
9. Scheck, Gustav: *Die Flöte und ihre Musik*, Mainz 1975
10. Caswell, Austin: „Mme. Cinti-Damoreau and the embellishment of Italian opera in Paris: 1820–1845", *JAMS* 28 (1975) 459–492
11. Brändle, Lieselotte: *Die wesentlichen Manieren. Ornamente in der Musik*, Wien 1975
12. Lee, Douglas A.: „Some embellishment versions of sonatas by Franz Benda", *MQ* 62 (1976) 58–71
13. Kirkpatrick, Ralph: „C. P. E. Bach's *Versuch* reconsidered", *Early Music* 4 (1976) 384–392

L 1977–1979

1. Buelow, George J.: „In defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach", *PRMA* 101 (1977) 85–100
2. Kubitschek, Ernst: *Studien zur Verzierungspraxis, dargestellt an den Drucken von Girolamo dalla Casa und Giovanni Basano*, Diss. Wien 1977

3. Neumann, Frederick: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music with special emphasis on J. S. Bach*, Princeton 1978
4. Smiles, Joan E.: „Directions for improvised ornamentation in Italian method books of the late eighteenth century", *JAMS* 31 (1978) 495–509

*

Schallplatte:
Conrad, Ferdinand: Die Blockflöte III (Verzierungstechnik) Pelca PSR 405 B (mit Textheft)

ALPHABETISCHES AUTORENREGISTER[1]

Aber, Adolf D 6
Adler, Guido D 2
Aldrich, Putnam C. G 1, G 4, H 1, J 6
Allerup, Albert F 2
Apel, Willi J 5, J 17
Appia, Edmond G 5
Arger, Jane D 11
Arnold, Frank Th. F 3
Beckmann, Gustav E 2
Beer, R. H 11
Beyschlag, Adolf C 1, C 16, C 19, C 22, D 5
Blaukopf, Kurt J 22
Bodky, Erwin J 1, K 1
Borrel, Eugène F 7
Brändle, Lieselotte K 11
Brunold, Paul E 7
Bücken, Ernst E 4, E 10
Buelow, George J. L 1
Caswell, Austin K 10
Clutton, Cecil H 32
Collins, Michael K 8
Conrad, Ferdinand H 33, H 44, S.[170]
Curtis, Alan J 23
Dannreuther, Edward C 25
Dart, Thurston H 48, J 2
Deppert, Heinrich K 5
Dodge, Janet C 10
Döbereiner, Christian H 2
Dolmetsch, Arnold D 8
Donington, Robert H 23, H 24, J 7, J 13, K 2
Dounias, Minos F 10
Duckles, Vincent H 39
Einstein, Alfred E 8
Emery, Walter H 16, H 29
Engel, Hans H 25
Ettler, Carl C 18, C 20
Fasano, Renato G 7
Ferand, Ernest T. F 14, H 36, H 37, H 45, J 3
Fleischer, Oskar A 9
Fowles, E. C 9
Frotscher, Gotthold J 8
Fuller-Maitland, J.A. D 3
Geoffroy-Dechaume, A. J 10
Georgii, Walter H 3, H 6, H 38
Germer, Heinrich A 6
Goldschmidt, Hugo C 11, C 15
Haas, Robert E 6, F 8
Haböck, Franz E 3
Hall, James S. H 40
Hammerschlag, Janos G 6

[1] Die Großbuchstaben verweisen auf die zugehörige Jahrzehntabteilung innerhalb der Bibliographie, die Zahlen auf den Standort des Titels innerhalb der Jahrzehntabteilung.

Harich-Schneider, Eta F 16, H 12
Heuss, Alfred C 13
Hoffmann-Erbrecht, Lothar H 26
Hofmann, Klaus K 6
Horsley, Imogene H 8
Ide, Reinhard H 7
Jacoby, Erwin R. J 19, J 20
Keller, Hermann H 4, H 34
Kiesewetter, Raphael Georg A 1
Kinkeldey, Otto C 14
Kirkpatrick, Ralph F 15, G 2, K 13
Klee, Ludwig A 4
Klotz, Hans H 27
Kolneder, Walter H 30
Kretzschmar, Hermann C 2
Kreutz, Alfred H 5
Kroll, Franz A 2
Kubitschek, Ernst L 2
Kuhn, Max C 4
Lach, Robert D 7
Landowska, Wanda C 6, C 26, D 1
Landshoff, Ludwig F 6
Lanning, Russel H 17
Lee, Douglas A. K 12
Leichtentritt, Hugo C 21
Linde, Hans Martin H 35
Lungershausen, Hellmuth F 9
Martin, V. H 41
Mersmann, Hans E 1
Moser, Andreas D 12
Moser, Hans-Joachim D 9
Neumann, Frederick J 11, J 12, J 24, L 3
Neumann, Friedrich K 3
Paumgartner, Bernhard H 19
Peter, Hildemarie H 18
Pincherle, Marc E 9, J 4
Pringsheim, Heinz H 20
Protz, Albert G 3
Prunières, Henry F 5
Redlich, Hans F. H 9, H 13
Reimann, Margarete H 28
Riemann, Hugo A 8, D 10
Rose, Gloria J 14
Sachs, Curt D 4
Salzer, Felix F 1
Scheck, Gustav F 11, K 9
Schenker, Heinrich C 24
Schering, Arnold C 7, C 12, E 5, F 4
Schleuning, Peter K 4
Schmitz, Hans Peter H 14, H 21, H 31
Schneider, Max F 12
Schwandt, Erich P. J 21
Schweitzer, Albert C 17
Seiffert, Max C 4, C 8
Smigelski, Werner H 42
Smiles, Joan E. L 4
Spitta, Philipp A 7
Steglich, Rudolf H 10, H 43
Stevens, Denis H 47
Stockhausen, Julius C 3
Szabolcsi, Bence F 13, H 46
Tagliavini, Luigi F. J 9
von Dadelsen, Georg J 15, J 18
von Wasielewsky, Joseph W. A 5
Wagner, Ernst D. A 3
Wichmann, Kurt J 16
Wolf, Johannes D 13
Wolff, Hellmuth Christian H 15, H 22, K 7

ROUSSEAUS DICTIONNAIRE UND DIE AUFFÜHRUNG DER MUSIK SEINER ZEIT: KRITISCHES, INFORMATION UND POLEMIK

– EINE EINFÜHRUNG –

VON WULF ARLT

Teil 1

Die Interpretation der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts im Sinne der „historischen Praxis" sieht sich heute mit einer Fülle hilfreicher Texte jener Zeit konfrontiert. Das gilt in besonderer Weise für die französische Musik seit dem späten 17. Jahrhundert. Hier brachten die letzten Jahre in rascher Folge den Neudruck immer weiterer Lehrwerke für den Gesang und die verschiedensten Instrumente, allgemeiner Einführungen in die musikalische Praxis und einzelne ihrer Aspekte, erläuternder Vorworte und nicht zuletzt kunsttheoretischer Schriften, die es erlauben, die handwerklichen Informationen im weiteren Rahmen der Kunstanschauung zu verorten. Das trifft sich mit der Tendenz zur immer stärkeren stilistischen Differenzierung, wie sie bei einigen Musikern jener Interpretationshaltung zu beobachten ist. Ihnen geht es – über die geradezu selbstverständlich gewordene, wenn auch je anders verstandene Unterscheidung größerer Stilbereiche hinaus, also vor allem zwischen französischer und italienischer Musik – um eine Differenzierung nach Zeit, Gattung, Komponist, ja gegebenenfalls nach der besonderen Bestimmung eines Werkes. Sie stellt einen der interessantesten und anregendsten Aspekte der historischen Praxis unserer Tage dar.

Sicher bedeutet die breite Quellenveröffentlichung zunächst eine geradezu ideale Ergänzung jener Bestrebungen der Aufführungspraxis. Andererseits rücken damit Probleme in den Vordergrund, die zwar letztlich für alle „historische" Praxis gelten, jedoch hier durch die Vielfalt der vorgelegten Quellen und die Tendenz der Interpreten zur immer weiter reichenden stilistischen Auffächerung in besonderer Weise aktualisiert werden. Sie betreffen zum einen die zahlreichen, oft verwirrenden Unterschiede, ja zum Teil Widersprüche in den Aussagen der Quellen, wie sie allein schon durch den Wandel der Praxis in jenem vergleichsweise langen Zeitraum bedingt sind, zum anderen die Grenzen, die der Arbeit mit unterschiedlichen Lösungsmöglichkeiten für die gleiche Problemstellung dort gesetzt sind, wo es nicht nur um Einsicht und Wissen, sondern in erster Linie um die künstlerische Realisierung geht; denn diese ist ja in hohem Maße darauf angewiesen, über bestimmte Lösungen ohne weitere Reflexion, also im Sinne jederzeit abrufbarer Konventionen verfügen zu können. So kann sich etwa der Wissenschaftler in der Untersuchung der immer wieder anders beschriebenen und benannten Ornamente damit begnügen, jene Vielfalt so aufzuschlüsseln und darzustellen, wie es jetzt Frederick Neumann mit Blick auf Johann Sebastian Bach in seinem umfangreichen Buch über *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music* unternahm (Princeton 1978). Der Interpret hingegen muß sich in seiner Arbeit – gerade hinsichtlich der

Verzierungen und über die spezifischen Aspekte hinaus, die mit seinem Instrument verbunden sind – auch dann für eine praktikable Auswahl der Ausführungsweisen und ihrer Bezeichnung entscheiden, wenn ihm die verallgemeinernde Gegenüberstellung eines „französischen" und eines „italienischen" Stilideals zu simpel erscheint. Seine Antwort auf diese Fragen wird stets durch sein persönliches Interesse, seine Haltung und nicht zuletzt seine musikalischen Vorstellungen geprägt sein. Dabei differenziert der eine mehr und der andere weniger stark, entscheidet sich der eine für eine mit der Differenzierung verbundene Spezialisierung, während ein anderer generelle Lösungen sucht, die ihm den raschen Wechsel in einem breit gefächerten Repertoire erlauben. Und es ist offensichtlich, daß gerade in diesem Bereich die Vielfalt der Antworten und Lösungsmöglichkeiten dazu einlädt, sich aus der Kompilation einzelner Aussagen verschiedener Quellen eine individuelle Spielart französischen Stils zurechtzulegen.

In einem freilich stimmen die hier unterschiedenen Positionen überein: jede rückt die Sachinformation in den Vordergrund, beschränkt sich darauf, die Texte danach zu befragen, was sich ihnen konkret als Anweisung entnehmen läßt, mithin an Wissen, das unmittelbar in die Praxis umgesetzt werden kann. So wie es der Vergleich mehrerer Quellen in der Regel dabei beläßt, die unterschiedlichen Antworten zusammenzustellen, zu gruppieren und gegebenenfalls noch zu beurteilen. Nun ist die Konzentration aufs Faktische gerade bei diesen Quellen durchaus verständlich; zumal in einer Phase der Auseinandersetzung mit dem Material, in der immer wieder neue Texte herangezogen, durch den Neudruck bekannt gemacht und oft zum ersten Mal unter diesem Gesichtspunkt ausgewertet werden. Andererseits bedeutet diese Einschränkung einen Verzicht darauf, die Quellen gerade unter jenen Aspekten des Interesses und der Haltung zu betrachten, die damals nicht anders als heute Praxis wie Lehre und damit eben auch die Sachinformation bestimmten. Ganz abgesehen davon, daß die Einengung des Blickfeldes die Auswertung und vor allem den Vergleich der Texte unnötig erschwert, ja vielfach Aspekte verstellt, die dazu beitragen können, zwischen den skizzierten Positionen der Praxis zu vermitteln. Damit ist eine Aufgabe angesprochen, die Ergebnisse für Wissenschaft wie Praxis verspricht.

Was heute ansteht, ist eine umgreifendere Auseinandersetzung mit jenen Texten, zu der ja die zahlreichen Faksimile-Wiedergaben geradezu einladen. Zu untersuchen sind die Umstände, unter denen die Quellen entstanden, und deren Konsequenzen für Darstellung und Inhalt, mithin die je anderen Voraussetzungen sowie die Eigenart der Autoren und ihrer Schriften, Absicht und Haltung der Verfasser wie Anlage und Zielsetzung ihrer Texte. Daß diese Fragen gerade bei den französischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts ins Gewicht fallen, zeigt schon die Vielfalt der in Frage kommenden Texte, die Lehrschriften und Polemiken, Vorreden, Lexika und Spezialuntersuchungen, enzyklopädische Gesamtdarstellungen wie Abhandlungen zum Verhältnis zwischen Musik und Sprache einschließen, und läßt sich mit dem Hinweis auf drei Momente noch unterstreichen: (1) daß es sich praktisch ausschließlich um Druckwerke handelt, die sich in der Regel explizit an ein ganz bestimmtes Zielpublikum wenden, (2) daß auch die technischen Anwei-

sungen und zumal dort, wo es sich um Eigenheiten der französischen Musik handelt, vielfach auf Stichworte einer übergreifenden, an eine bestimmte Gesellschaft gebundenen und von der Literaturkritik geprägten Kunsttheorie bezogen sind, in der bezeichnenderweise der Begriff des „goût" eine zentrale Stellung einnimmt, und (3) daß schließlich Praxis und Lehre der französischen Musik vom 17. Jahrhundert her und auch im 18. weit über die „Querelle des Bouffons" hinaus durch eine immer wieder anders geartete Auseinandersetzung mit der Musik Italiens geprägt sind, ja daß vielfach erst die Abhebung gegenüber der italienischen Musik dazu beitrug, Eigenart und Eigenheiten der eigenen zu beschreiben. Im übrigen liegt es auf der Hand, daß die Konsequenzen solcher Untersuchungen fürs Verständnis bestimmter technischer Aussagen bei dem einen Text größer und beim anderen geringer sind. Wie denn im Blick auf die heutige Situation der historischen Praxis in diesem Bereich der Gewinn einer umgreifenderen Auseinandersetzung mit den Texten sicher in erster Linie in dem Spielraum besteht, den die eingehendere Vertrautheit mit der Denkweise und der Haltung jener Autoren der eigenen Entscheidung auch und gerade im Handwerklichen erschließt, und erst in zweiter Linie in der differenzierteren Sachkenntnis.

Rousseaus *Dictionnaire* steht unter diesen Quellen in vieler Hinsicht für sich. So hätte es auch bei diesem weit verbreiteten Text nicht erst des 1969 erschienenen Faksimile-Nachdrucks der ältesten greifbaren Ausgabe aus dem Jahre 1768 bedurft, um ihn als eine Quelle der historischen Praxis in den Vordergrund zu rücken. Doch erweist sich der *Dictionnaire* gerade aus den hier exponierten Fragen und in Ergänzung der vielen Lehrschriften als ein besonders aufschlußreicher Text. Das betrifft zunächst die Tatsache, daß die Themen der Aufführungspraxis beim *Dictionnaire* im größeren Kontext jener drei Gesichtspunkte zur Sprache kommen, unter denen die erste Rezension des Werkes im *Journal des Sçavans* vom März 1768 ihre Auszüge gruppiert: Gelehrsamkeit im Sinne der Historie, Fragen der Kritik und des Geschmacks und schließlich musikalische Theorie im engeren Sinne sowie Mathematik.[1] Nicht weniger fällt dabei ins Gewicht, daß Rousseau bei seiner Auseinandersetzung mit Fragen der Aufführung von Musik grundsätzliche Probleme anspricht, die teils bis in die musikalische Praxis unserer Tage nichts an Aktualität verloren haben, teils durch die heutige Interpretation der Musik seiner Zeit in neuer Weise aktualisiert sind, und daß sein Text vielfach in der Kritik nicht weniger als in der Information und selbst in der Polemik – über das historische Interesse hinaus – den direkten Brückenschlag in die Gegenwart erlaubt, ja daß er aus den Fragen der historischen Praxis geradezu dazu herausfordert. Diese Verbindung von Historie und Gegenwart mag aus der Position eines engeren Wissenschaftsverständnisses schon deswegen als problematisch erscheinen, weil sie allzuleicht Gefahr läuft, den Text Rousseaus vorab aus dem Blickwinkel der eigenen Fragen und Probleme zu lesen – ganz zu schweigen davon, daß die Konzentration aufs Musikalische Aspekte zu isolieren oder zumindest einseitig darzustellen droht, die bei Rousseau in vielfältiger Weise ins Ganze seiner Persönlichkeit und philosophischen Anschauung

[1] *Le Journal des Sçavans* 18 (1768), 165.

eingebunden sind. Daß die Gefahr hier um der Anregungen willen, die dieser Zugang verspricht, wenn auch nicht gesucht, so doch in Kauf genommen ist, möchte der Titel der Studie in der Doppeldeutigkeit anzeigen, mit der er offenläßt, wieweit es sich beim Verhältnis von „Rousseaus Dictionnaire" zur „Aufführung der Musik seiner Zeit", aber auch bei den drei Stichwörtern des „Kritischen", der „Information" und der „Polemik" um die Historie und wieweit um die Gegenwart handelt.

ABGRENZUNGEN

Daß Rousseaus *Dictionnaire de Musique* explizit und mit einem ausgeprägten erzieherischen Impetus auf die musikalische Praxis bezogen ist, kündigt schon das Motto auf dem Titelblatt an; denn dort heißt es mit den Worten des Martianus Capella: „Ut psallendi materiem discerent".

Das Zitat ist dem neunten Buch „De Harmonia" aus *De nuptiis Philologiae et Mercurii* entnommen (hg. von A. Dick, Stuttgart 1925, 479.10) und sicher noch in weiterer Hinsicht programmatisch gemeint, so in der – für Rousseaus Musikanschauung entscheidenden – Betonung des Vokalen, aber wohl auch im Hinweis darauf, daß es nicht um das „psallere" selber, sondern um die „materies psallendi" gehe. Rousseau benutzte das neunte Buch vermutlich in der Ausgabe von Marcus Meibom (*Antiquae musicae auctores septem* II, Amsterdam 1652), die er im *Dictionnaire* mehrfach erwähnt, wie Richard W. Hunt in seinen hilfreichen Untersuchungen zur Anlage, zum Inhalt und zu den Quellen des Werkes zeigte: *The Dictionnaire de Musique of Jean-Jacques Rousseau*, Diss. North Texas State University 1967, 129.

Doch sind viele Sachfragen musikalischer Handwerkslehre, um derentwillen der *Dictionnaire* in Schriften zur Aufführungspraxis immer wieder herangezogen wird, hier vergleichsweise knapp behandelt. Anders verhält es sich dort, wo Rousseau bei einem der Stichwörter allgemeinere Fragen und übergeordnete Problemstellungen anspricht, so insbesondere das Verhältnis zwischen Musik und Text, den Unterschied zwischen der französischen und der italienischen Musik, den Geltungsbereich einer Theorie, Möglichkeiten und Grenzen einer Beschreibung musikalischer Phänomene oder auch einer Aufzeichnung von Musik sowie deren Verhältnis zur klanglichen Realisierung und zur Wirkung. Da ist der Text vielfach von einem starken Engagement getragen, wird er – trotz des gegenteiligen Vorsatzes – gelegentlich auch polemisch und bietet er eine Fülle anregender Einzelinformationen, bis hin zum Hinweis auf Eigenheiten in der Umgangssprache der Musiker seiner Zeit.

Das Engagement deckt sich mit der Bedeutung, die der kritischen Reflexion über seine Kunst wie dem schöpferischen Denkanstoß im Selbstverständnis des Musikers Rousseau zukommt, entsprechend jener immer wieder herangezogenen späten Aussage der „Dialogues": „J. J. étoit né pour la Musique; non pour y payer de

sa personne dans l'execution, mais pour en hâter les progrès et y faire des decouvertes. Ses idées dans l'art et sur l'art sont fécondes, intarissables ..."[2]. Und es trifft sich mit der Tatsache, daß in jenen übergeordneten Fragen – wenn nicht direkt, so doch zumindest mittelbar – Probleme angesprochen sind, bei denen die Auseinandersetzung mit Aspekten der Musik, ja musikalischen Fachfragen wesentlich zur Klärung und Formulierung der anthropologischen Grundansichten Rousseaus beitrug, vor allem hinsichtlich des Verhältnisses zwischen einerseits Musik und Sprache und andererseits Sprache und Gesellschaft.

Tatsächlich beschäftigte sich Rousseau mit dem Material des in der Pariser Ausgabe auf 1768 datierten, aber dort schon seit Ende November 1767 verkauften *Dictionnaire* seit 1749, als er in sehr kurzer Zeit den Hauptbestand der die Musik betreffenden Artikel der *Encyclopédie* verfaßte, mithin über einen Zeitraum von rund fünfzehn Jahren, in dem seine Hauptschriften zu jenen Fragen entstanden: der 1750 erschienene erste *Discours* über die Frage „Si le rétablissement des Sciences et des Arts a contribué à épurer les moeurs" und der 1753 begonnene und 1755 veröffentlichte *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, dazwischen die mit der „Querelle des Bouffons" verhängte *Lettre sur la Musique françoise* (1752/1753), dann die verschiedenen Texte der Auseinandersetzung mit Rameau und schließlich der erst posthum erschienene *Essai sur l'origine des langues*, „où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale", dessen Thema Rousseau seit dem zweiten *Discours* beschäftigte und den er etwa mit dem Abschluß des Manuskripts zum *Dictionnaire* (1764) aus der Hand legte. Zu diesen Schriften kommen Manuskript gebliebene Texte, so vor allem das erst 1974 in seinem (nur zum geringsten Teil in andere Texte eingegangenen) Abschnitt zum „Origine de la mélodie" veröffentlichte *Principe de la mélodie* einer Neuenburger Handschrift, das gleichsam einen „point de croisement" zwischen den „écrits politiques" und den spezifisch musikalischen Schriften einnimmt.[3] Daß zwischen all diesen Texten ein vielfach sehr enger Zusammenhang besteht, der die Schriften zur Musik in neuem Licht erscheinen läßt, ist heute offensichtlich; wie aber die Texte im einzelnen ineinandergreifen, wie sie sich bedingen, gegenseitig erklären oder auch widersprechen, ist zumal hinsichtlich der musikalischen Texte im engeren Sinne erst ansatzweise erarbeitet.

Das gilt insbesondere für den *Dictionnaire*, von dessen rund 900 Artikeln mehr als 400 auf Texte der *Encyclopédie* zurückgehen: meist auf eigene, in mehr als

[2] *Rousseau juge de Jean Jaques*, hg. von R. Osmond, *Oeuvres Complètes* I, Paris 1959, 872.

[3] Der Text wurde im gleichen Jahr von zwei Autoren veröffentlicht: Marie-Elisabeth Duchez, „*Principe de la Mélodie* et *Origine des langues*. Un brouillon inédit de Jean-Jacques Rousseau sur l'origine de la mélodie", *RMl* 40 (1974) 33–86, dort auf Seite 48 das Stichwort vom „point de croisement"; Robert Wokler, „Rameau, Rousseau, and the *Essai sur l'origine des langues*", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 117, Oxford 1974, 179–238. Einen kritischen Bericht über die Diskussion zum Zusammenhang der verschiedenen Texte untereinander gab jetzt Charles Porset: „L'inquiétante étrangeté de l'*Essai sur l'origine des langues*: Rousseau et ses exégètes", *Transactions of the Fourth international congress on the Enlightment* = Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 154, Oxford 1976, 1715–1758.

20 Fällen aber auch auf Beiträge anderer.[4] Dabei ist weniges unverändert übernommen, reichen die Änderungen von kleineren sprachlichen Korrekturen über die teils umfangreiche Ergänzung oder auch Kürzung eines Textes bis zu dessen weitgehender Neuformulierung. Neue Artikel wurden schon dadurch notwendig, daß einzelne Gebiete der Musik in der *Encyclopédie* von anderen bearbeitet wurden. Das betrifft hinsichtlich der Aufführungspraxis im engeren Sinn vor allem die Bereiche Oper und Tanz, die dort Louis de Cahusac übertragen wurden. Seine Beiträge beginnen mit dem zweiten Band, sind in auffälliger Weise auf die Bände drei und vier konzentriert und reichen – entgegen eigener Verweise auf spätere Artikel – nur bis in den achten Band, der noch drei Texte von ihm enthält.[5] Im übrigen läßt sich zwar nachweisen, daß die Auseinandersetzung mit den eigenen Materialien der *Encyclopédie* schon wenige Jahre nach der Veröffentlichung von deren erstem Band im Jahre 1751 begann, daß sie bei einigen Artikeln durch Rameaus 1755 anonym veröffentlichte *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* intensiviert wurde und daß das Hauptgewicht der Revision offensichtlich in die Jahre 1756–1764 fiel, auch läßt sich gelegentlich aus dem Vergleich der erwähnten Texte sowie aufgrund von Aussagen im *Dictionnaire* selber erschließen, wann Rousseau an einem Artikel arbeitete, in den meisten Fällen jedoch bleibt vorerst offen, zu welchem Zeitpunkt sich Rousseau einen Gegenstand vornahm.

Für die Auswertung des Textes aus den Fragen der historischen Praxis ergibt sich damit, daß der *Dictionnaire* stets vor dem Hintergrund der *Encyclopédie* zu lesen ist. Das schließt nicht nur den oft aufschlußreichen Vergleich auch mit den Artikeln anderer ein, sondern meint vor allem, daß der Text die Zeitspanne von 1749 beziehungsweise – sofern sich in ihm Rousseaus vorangehende musikalische Erfahrungen spiegeln – zumindest vom fünften Jahrzehnt bis 1764 betrifft, also in etwa das zweite Drittel des Jahrhunderts. Doch reicht ja die Wirkung des *Dictionnaire* weit über diesen Zeitraum hinaus. So übernahm bereits das seit 1776 erschienene

[4] Hunt spricht von insgesamt 380 Artikeln und darunter 17 fremden (a.a.O., 187 – dort 522–529 auch Verzeichnisse zum Zusammenhang zwischen *Encyclopédie* und *Dictionnaire*). Die hier genannten Zahlen fußen auf dem *Inventory of Diderots Encyclopédie* von Richard N. Schwab und Walter E. Rex (6, 222–224 = Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 93, Oxford 1972), sowie auf einem erneuten Vergleich der Artikel des *Dictionnaire* mit den entsprechenden Stichwörtern der *Encyclopédie*. Einzelnachweise für weitere übernommene Artikel bringt die Druckfassung meines Vortrags „‚L'exécution – le moment de la réflexion'. Zur Interpretation des *Dictionnaire de Musique* von Jean-Jacques Rousseau" am Kolloquium „Jean-Jacques Rousseau musicien" der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (Frühjahr 1978). Der Text erscheint im Rahmen des Kolloquiumsberichts, dessen Druck für den sechsten Band der *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* vorgesehen ist. Er ergänzt die hier mit Blick auf die Fragen der historischen Praxis vorgelegten Beobachtungen in der Behandlung allgemeinerer Aspekte, sowie insbesondere zum Verhältnis zwischen Rousseau und Rameau.

[5] Das genannte Inventar führt 123 Artikel von ihm auf (a.a.O., 56f.).

Supplément der *Encyclopédie* rund 350 Artikel des *Dictionnaire*.[6] Weitere Übernahmen bieten etwa in Frankreich die Lexika von Meude-Monpas (1787), Castil-Blaze (1828) und d'Ortigue (1854), sowie in England der *Appendix to Grassineau's Musical Dictionary* (1769) und das Supplement zu Chambers *Cyclopaedia* (1788).[7] Und auch hier sind vielfach die Änderungen, Ergänzungen und Korrekturen nicht weniger aufschlußreich als die Übernahme selber, da sie den Wandel der Praxis wie der Anschauung spiegeln. Das gilt vor allem für die Musikbände der zweiten großen französischen Enzyklopädie: der *Encyclopédie méthodique* (I 1791 und II 1818), die einerseits, wie Nicolas-Etienne Framery im Vorwort des ersten Bandes erklärte, aus Respekt vor der Leistung sowie dem Ruhm Rousseaus die Artikel des *Dictionnaire* unverändert übernahm, sie andererseits mit aufschlußreichen Ergänzungen und Korrekturen Framerys und anderer versah, so im zweiten Band insbesondere von Momigny, der seit 1813 die Verantwortung für die Artikel zur Musiktheorie und seit 1816 für die Gesamtredaktion trug.[8]

Rousseau versah den *Dictionnaire* mit einem eingehenden Vorwort.[9] Manches an diesem Text sollte ganz offensichtlich der Kritik vorbeugen – so der generelle Hinweis darauf, daß es sich weniger um ein Lexikon als um einen „recueil de matériaux pour un Dictionnaire" handle, der nur darauf warte, von einer kundigeren Hand verwendet zu werden (iii), die Information über die mangelhafte Quellensituation beim Abschluß des Buches oder auch der Rückblick auf die Entstehungsgeschichte, der den Zeitdruck, unter dem die Beiträge für die *Encyclopédie* entstanden, eher noch übertreibt –; anderes dient der Abgrenzung, die teils auf die Absicht des Verfassers zurückgeführt ist, teils auf die Entstehung des Werkes. Das betrifft hinsichtlich der musikalischen Praxis vor allem das Fehlen der Instrumente, deren Behandlung in der *Encyclopédie* Diderot übernommen hatte. (Im übrigen ein Gegenstand, der schon deswegen eine eingehendere Untersuchung verdiente, weil er die musikalischen und die technischen Interessen Diderots verbindet und weil sich dieser hinsichtlich handwerklicher Fragen vielfach nicht mit einer Kompilation des Bekannten begnügte.)

Und hier nun ist das, was in der generellen Ausrichtung auf die Praxis einerseits und andererseits mit einer vergleichsweise knappen Behandlung vieler Fragen der musikalischen Handwerklichkeit auf den ersten Blick hin als Widerspruch erschei-

[6] Sie sind ebenfalls in dem erwähnten Inventar der *Encyclopédie* verzeichnet (a.a.O., 292–294); zur einmal geplanten Beteiligung Rousseaus an diesem Supplement: Kathleen Hardesty, *The Supplément to the Encyclopédie* = Archives Internationales d'histoire des Idées 89, Den Haag 1977, 149 und öfters.

[7] Dazu im einzelnen ein Kapitel bei Hunt (a.a.O., 358ff.) sowie seine Verzeichnisse (548–562).

[8] Die Überlegungen Framerys: a.a.O., vii/viii; zu Momignys Beteiligung: Albert Palm, *Jérôme-Joseph de Momigny. Leben und Werk*, Köln 1969, 59.

[9] Zitate aus dem *Dictionnaire*, dessen kritische Ausgabe der vierte Band der *Oeuvres Complètes* bringen wird, folgen grundsätzlich der erwähnten Pariser Ausgabe und sind nur mit Klammerzahlen im laufenden Text nachgewiesen, entsprechend Zitate aus der *Encyclopédie* mit Band und Seitenzahl.

nen könnte, zum Programm erklärt. So steht der generellen Feststellung „Si ce Livre est bien fait, il est utile aux Artistes" (iii) der Hinweis gegenüber: „J'ai pensé qu'un Ouvrage de la forme de celui-ci seroit précisément celui qui leur [gemeint sind: les Musiciens] convenoit, & que pour le leur rendre aussi profitable qu'il étoit possible, il falloit moins y dire ce qu'ils savent, que ce qu'ils auroient besoin d'apprendre" (vi). Auch dabei mag kluge Vorsicht mitspielen, also die Einsicht darein, daß eine – wie auch immer geartete – lexikalische Zusammenfassung dessen, was um die Mitte des 18. Jahrhunderts in detaillierten Darstellungen musikalischer Handwerklichkeit an einschlägigem Wissen vorlag, schon hinsichtlich der Erreichbarkeit der Quellen beim Abschluß des Textes, aber wohl auch generell über das hinausging, was Rousseau in einer seinen Ansprüchen genügenden sowie den damit provozierten Erwartungen entsprechenden Weise zu leisten vermochte. Entscheidend aber war offensichtlich, daß ihm diese Einschränkung eine Konzentration auf eben jene Aspekte kritischer und schöpferischer Reflexion erlaubte, die er einerseits als einen zentralen Aspekt seines Verhältnisses zur Musik empfand, und in deren Vernachlässigung er andererseits ein Hauptproblem der Musiker, ja des Umgangs mit Musik schlechthin sah.

In diesem Sinne werden die Bestimmung für die Praxis wie die Konzentration auf die Reflexion durch die generelle Feststellung ergänzt: „Les Musiciens lisent peu, & cependant je connois peu d'Arts où la lecture & la réflexion soient plus nécessaires" (vi). Daß hinter der allgemeinen Aussage im ersten Teil des Satzes nicht ein pauschales Urteil aus einer schroffen Trennung zweier entgegengesetzter Positionen und Haltungen steht – auf der einen Seite der Kritiker und auf der anderen der Praktiker –, eine Trennung, die der erzieherischen Intention Rousseaus eher entgegengestanden hätte, gibt dem Text jene Aktualität, die über die Auseinandersetzung mit der musikalischen Praxis seiner Tage hinausreicht und insbesondere aus den Fragen der historischen Praxis Interesse verdient. Schließlich geht es Rousseau gerade um eine Vermittlung von Denken und Tun, Wissen und Handeln, aus der er – und das nun allerdings in aller Schärfe – auf der einen Seite den „vrai Artiste" vom „Croque-Notes" und auf der anderen den „homme de génie" vom „manoeuvre" trennt (ib.). Sowohl der „Croque-Notes", der Notenfresser, dem er bezeichnenderweise einen eigenen Artikel widmet, von dem noch zu reden sein wird, als auch der bloße Handwerker liegen außerhalb seines Blickwinkels; so wie er sich von vornherein von ihrem Urteil distanziert. Anders sein Zielpublikum, eben nur der „vrai Artiste" und der „homme de génie", eine Eingrenzung, die ihm zugleich die Öffnung gegenüber den „Amateurs" erlaubt (ix); denn hier zählen die anregenden „vues utiles" wie die „observations neuves & vraies", die er selbst in den weniger gelungenen Artikeln hinreichend genug vertreten fand, um die Publikation des Ganzen zu rechtfertigen (vi).

Die kritische Haltung, wie sie Rousseau im Vorwort des *Dictionnaire* umreißt, entspricht im Rekurs auf eine unvoreingenommene exakte Beobachtung und eine damit verbundene vernünftige Analyse seines Gegenstandes, die dem Fortschritt dient, jenem „esprit de philosophie", den Diderot im programmatischen Artikel „Philosophie" der *Encyclopédie* als einen „ésprit d'observation et de justesse"

umreißt.[10] Er ist bezeichnenderweise dort besonders deutlich angesprochen, wo es um die heikle Frage nach Rousseaus Stellung zur italienischen und damit eben auch zur französischen Musik geht, also um die Vermittlung zwischen einerseits dem Anspruch, einen *Dictionnaire* zu verfassen, der die Musik schlechthin zum Gegenstand hat und überdies ganz spezifisch für die französische Nation bestimmt ist – „un Livre destiné principalement pour la Nation Françoise" (ix) –, und andererseits der Tatsache, daß sich der Autor durch seine *Lettre sur la Musique françoise* und weitere Texte als ein extremer Parteigänger der italienischen Musik exponiert hatte, eine Position, von der Rousseau überdies nichts zurückzunehmen gedachte. Hier bot sich ihm zunächst die Möglichkeit, den eigenen Standort als das Ergebnis seiner – vom Engagement für die Musik getragenen – „comparaisons attentatives & impartiales" zu erklären, wie sie für den „progrès d'un Art" notwendig wären (ix/x). Zugleich gewann er eine Legitimierung dafür, sich dort (und – wie er betonte – nur dort) auf die „querelle de deux Musiques" einzulassen, wo es der Fortschritt der allen gemeinsamen einen Musik fordere: „quand il s'est agi d'eclaircir quelque point important au progrès commun" (x).

Andererseits ist der *Dictionnaire* durchaus von jenem – der produktiven Polemik gegenüber offenen – Engagement geprägt, mit dem es Rousseau 1749 möglich war, in kürzester Zeit die Artikel für die *Encyclopédie* zu verfassen. So stellt sich einer Auseinandersetzung mit diesem Buch nicht nur die Aufgabe, den Text vor dem Hintergrund seiner Entstehungsgeschichte zu interpretieren, sondern überdies der Frage nachzugehen, wie hier jene drei Aspekte ineinandergreifen, die der Untertitel dieser Studie nennt: Kritik, Information sowie – und das entsprechend der Bemerkung im Vorwort vor allem hinsichtlich des Vergleichs der „beiden Musiken" – Polemik.

In dieser Hinsicht freilich ist der *Dictionnaire* bis heute noch nicht einmal ansatzweise ausgewertet, da ja auch die Arbeit Hunts vor allem eine lexikographische Untersuchung bietet. Das gilt erst recht für die im Titel der vorliegenden Studie angesprochenen Fragen und bestimmt zugleich die Grenzen, die dem Beitrag gesetzt sind. Er kann und will nicht mehr bieten als einen ersten Vorstoß, der als eine Einführung auf die anstehenden Fragen hinweist, sie mit ausgewählten Beispielen verdeutlicht und erste Ergebnisse skizziert. In diesem Sinne geht es in den anschliessenden Kapiteln je um eines der genannten Stichwörter: im ersten um kritische Überlegungen und Beobachtungen zur Aufführung von Musik und zur Rolle des Interpreten, im zweiten um einen Überblick zu den Themen sachlicher Information im engeren Kreis der Aufführungspraxis, und im dritten um den Vergleich zwi-

[10] Dazu im einzelnen und stärker differenzierend der erwähnte Vortrag zur Interpretation des *Dictionnaire*. Auf die Fruchtbarkeit dieses Ansatzes der Aufklärung für Fragen des Musikverständnisses wies Fritz Reckow hin: „Richard Wagner und der esprit d'observation et d'analyse. Zur Charakteristik aufgeklärter Operntheorie", *AfMw* 34 (1977) 237–259 – dort auch (240f.) der Hinweis auf die schon von Diderot betonte Befangenheit Rameaus in dem diesem Ansatz entgegenstehenden „esprit de systême", sowie auf weitere Zusammenhänge, in denen das Musikschrifttum des 18. und frühen 19. Jahrhunderts mit den Stichworten jenes Programms arbeitet.

schen italienischer und französischer Musik, mithin um die Frage, wieweit hier im einzelnen die Sachinformation durch Polemik verzerrt wiedergegeben oder gar verstellt ist. Den Abschluß bilden Beobachtungen zu zwei aus den Fragen der Aufführungspraxis zwar in je anderer Weise, aber in beiden Fällen besonders aufschlußreichen Artikeln: der eine („Débit" und „Débiter") zur vokalen Praxis und der andere („Accompagnement") zur instrumentalen. – Daß im übrigen jedes dieser Kapitel anders angelegt ist, entspricht der Absicht, den Hinweis auf einige Aspekte, unter denen der *Dictionnaire* für die historische Praxis von besonderem Interesse ist, mit einer Einführung in die Probleme zu verbinden, die sich beim Umgang mit dem Text aus diesen Fragen ergeben. So bietet das erste, hier noch vorgelegte Kapitel gleichsam einen Gang durch die Artikel eines bestimmten Problemkreises, der das Verhältnis der Texte zueinander wie zur *Encyclopédie* in den Vordergrund rückt: ausgehend von „Exécution", als dem Stichwort der Aufführung selber, führt er über einzelne Aspekte der Interpretation, wie „Ensemble", „déchiffrer" versus „lire", oder auch „Phrase", zu einem weiteren Kreis von Artikeln, in denen es um die Funktion des Interpreten und um die hohen Erwartungen geht, die Rousseau an ihn stellt. Demgegenüber verbindet das zweite Kapitel eine eher systematische Orientierung mit der Verdeutlichung einzelner Aspekte. Das dritte gruppiert das Material aus der Frage nach der „Polemik" im Vergleich der beiden Musiken und das vierte behandelt individuelle Probleme zweier Artikel. Die Kapitel bauen aufeinander auf und ergänzen sich. In jedem Fall freilich muß sich die Interpretation auf ausgewählte Gesichtspunkte beschränken. Schien es schon deswegen sinnvoll, Rousseau selber eingehender zu Wort kommen zu lassen, so auch um der Qualitäten seines Textes willen, die ihm die erwähnte Rezension im *Journal des Sçavans* mit den Worten attestiert: „il a réuni les agrémens du goût, & les charmes du style, souvent même le piquant de l'Epigramme & le sel de la Critique".[11]

[11] A.a.O., 164.

Fragen der Aufzeichnung von Musik sowie des Zusammenhangs zwischen Zeichensystem und klanglicher Realisierung beschäftigten Rousseau schon früh. So reichen seine ersten Versuche mit einem neuen Notationssystem bis in die Mitte der Vierzigerjahre zurück. 1742 konnte er dann der Académie des Sciences sein „Projet concernant de nouveaux signes pour la musique" vortragen und die ein Jahr später erschienene *Dissertation sur la musique moderne* machte seine Vorschläge in wesentlich erweiterter Form einem breiten Publikum vertraut.[12] Auch enthält bereits die *Encyclopédie* manchen einschlägigen Hinweis, so zum Problem der Beurteilung von Musik allein aufgrund einer Aufzeichnung oder zur Rolle der Hörgewohnheiten und ihrer Konsequenzen für die musikalische Praxis, für das Urteil über Musik und für deren Wirkung. Doch handelt es sich dabei um eher beiläufige Bemerkungen. Erst im *Dictionnaire* sind die kritischen Überlegungen und Hinweise zu den Fragen musikalischer Schriftlichkeit, der Interpretation eines musikalischen Textes, der Wirkung wie des Urteils, und eben nicht zuletzt zur Rolle des Interpreten in einen Zusammenhang gebracht. Tatsächlich finden sich viele der betreffenden Stichwörter noch nicht unter den Beiträgen Rousseaus zu *Encyclopédie*, so „Exécuter", „Exécution" und „Expression", „Sensibilité" und „Goût", „Génie", „Prima intenzione" und „Livre ouvert", „Ensemble", „Acteur" sowie „Croquenote ou Croque-Sol". Texte zu Stichwörtern, die dort bereits berücksichtigt sind, wurden an den entsprechenden Stellen in der Regel erheblich überarbeitet, wie etwa „Musique", „Musicien", „Notes" und „Phrase". Das zeigt, wie hier Problemkreise angesprochen sind, die für die Überarbeitung der älteren Materialien zentral waren. Und daß Rousseau sie einerseits in einem Zusammenhang revidierte, der in Formulierungen und zahlreichen Rückverweisen seinen Niederschlag fand, und daß er andererseits durch die lexikalische Anlage in der Behandlung einzelner Stichwörter zur Präzisierung aufgefordert wurde, trug offensichtlich nicht wenig dazu bei, daß die hier ins Auge gefaßten Fragen musikalischer Schriftlichkeit und Interpretation bei ihm schärfer durchdacht und präziser angesprochen sind als in anderen Texten jener Tage, ja daß er Aspekte diskutierte, die in dieser Weise erst weit später wieder – aus den Konsequenzen der neuen Interpretationshaltung des 19. Jahrhunderts sowie der praktischen Auseinandersetzung mit der Musik vergangener Zeiten – ins Blickfeld traten.

Exécution-Exécuter

Daß Rousseaus Materialien für die *Encyclopédie* keine Artikel zu den Stichwörtern „Génie", „Goût" oder „Expression" enthielten, geht wohl auf eine erste Abgrenzung der Bereiche durch Diderot zurück. Im Fall von „Exécution", als dem Stichwort für die Fragen der Aufführung im Sinne der klanglichen Realisierung eines musikalischen Textes, mag zudem mitgespielt haben, daß Rousseau seinen Aufgabenbereich damals – neben Geschichte und Theorie seines Faches – vor allem

[12] Dazu jetzt Daniel Paquette, „Rousseau et sa notation chiffrée", *Revue musicale de Suisse romande* 31 (1978) 186–196.

in den etablierten Stichwörtern musikalischer Handwerklichkeit sah. Nun zeigte sich offensichtlich hier, wie bei weiteren Stichwörtern, die einerseits eine übergreifende Darstellung erlaubten und andererseits aus der Sicht einzelner Fachbereiche spezifische Probleme brachten, daß ein Stichwort von einigen der Fachbearbeiter berücksichtigt worden war und von anderen nicht. In solchen Fällen ergänzten verschiedentlich die Herausgeber und ihre Mitarbeiter. Das betrifft bei den Musik-Artikeln für die ersten Bände insbesondere Diderot und d'Alembert selber und für die späteren Louis Jaucourt. Andererseits scheint Cahusac seine Artikel, im Gegensatz zu Rousseau, erst nach und nach angefertigt zu haben, entsprechend dem Abschluß einzelner Bände. So lag es nahe, bei den Bänden zwei bis sieben den Bestand der Musikartikel dort, wo dies notwendig wurde und möglich war, über den Bereich der „Opéra" zu ergänzen. Das mag auch bei „Exécution" und „Expression" stattgefunden haben. Bei solchen Stichwörtern weist der Vergleich der Artikel vielfach darauf hin, daß sich Rousseau bei der Arbeit am *Dictionnaire* in der Anlage des eigenen Textes von der Definition oder auch der Disposition des bestehenden Artikels der *Encyclopédie* leiten beziehungsweise provozieren ließ. Das gilt auch für „Exécution" und läßt zugleich den unterschiedlichen Ansatz beider Autoren deutlich werden.

Cahusacs Artikel bietet nach einer kurzen Einleitung einen fast zwei Spalten umfassenden Überblick zur Geschichte der französischen Oper seit den Tagen von Perrin und Cambert, bei dem er auf die Leistung der einzelnen Komponisten hinsichtlich bestimmter Formen der klanglichen Realisierung eingeht: auf Lullys Verdienst um das Rezitativ, auf die Entfaltung des Instrumentalen sowie weiterer vokaler Möglichkeiten in der Folgezeit und schließlich – als eine Krönung, zu der der Artikel hinführt – auf Rameau, als denjenigen, der alle Möglichkeiten zusammengefaßt und damit die den anderen Künsten in ihrer Vervollkommnung nachhinkende Musik jenen gleichgestellt hätte: „La Musique au contraire ne pouvoit parvenir à la perfection, que lorsque l'*exécution* auroit été portée à un certain point", heißt es nach einem Blick – „de sang froid & avec un peu de réflexion" – auf Malerei, Dichtung und Skulptur, „& il falloit au génie le concours d'un très-grand nombre d'artistes différens que le tems pouvoit seul former. M. Rameau a saisi le moment: il a porté l'*exécution* déja préparée en France par le travail & l'expérience de plus de soixante ans, à un degré de perfection égal à celui de ses compositions dramatiques" (V, 235a). Dem Rückblick geht eine knappe Erläuterung des Gegenstandes voraus mit Hinweis auf die Bedeutung der Realisierung für das Urteil wie für die Wirkung:

> „EXECUTION, s. f. (*Opéra*) on se sert de ce terme pour exprimer la façon dont la musique vocale & instrumentale sont rendues. Il est difficile de bien connoître une composition musicale de quelque espece qu'elle soit, si on n'en a pas entendu l'*exécution*. C'est de cet ensemble que dépend principalement l'impression de plaisir, ou d'ennui. La meilleure composition en musique paroît desagréable, insipide, & même fatigante, avec une mauvaise *exécution*." (234a)

Rousseau teilt das Material auf zwei Artikel auf („Exécuter" und „Exécution") und ergänzt es mit einem nur kurz behandeltem dritten („Exécutant"). „Exécuter" nimmt in der Disposition den Anfang des Artikels der *Encyclopédie* auf:

> „*Exécuter* une pièce de Musique, c'est chanter & jouer toutes les Parties qu'elle contient, tant vocales qu'instrumentales, dans l'Ensemble qu'elles doivent avoir, & la rendre telles qu'elles est notée sur la partition.
>
> Comme la Musique est faite pour être entendue, on n'en peut bien juger que par l'éxecution. Telle Partition paroît admirable sur le papier, qu'on ne peut entendre *Exécuter* sans dégoût, & telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence simple & commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits Compositeurs, attentifs à donner de la symétrie & du jeu à toutes leurs Parties, paroissent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne juge de leurs ouvrages que par les yeux. Aussi ont-ils souvent l'adresse de mettre tant d'Instrumens divers, tant de Parties dans leur Musique, qu'on ne puisse rassembler que très-difficilement tous les Sujets nécessaires pour l'*exécuter*." (206)

Die Texte unterscheiden sich zunächst in der Sachbestimmung. Cahusac bietet eine Umschreibung, die es beim Hinweis auf den Wortgebrauch beläßt und in der Wortwahl eher allgemein gehalten ist („terme pour exprimer la *façon* dont la musique vocale & instrumentale sont *rendues*"). Rousseau hingegen präzisiert in einer für den *Dictionnaire* charakteristischen Weise: Er setzt „exécuter" mit „chanter & jouer", als den beiden Möglichkeiten der klanglichen Realisierung auf der Grundlage des Notierten gleich und grenzt das „rendre" durch den Hinweis ein: „telles qu'elle est notée sur la partition". Weiter ist das bei Cahusac entweder gar nicht im Sinne der spezifischen Fachterminologie, zumindest aber ohne weitere Konsequenzen gebrauchte Stichwort „ensemble" in Rousseaus Definition als ein wesentlicher Aspekt der Sache betont. Schließlich ist der bei Cahusac generelle Hinweis auf die Bedeutung der „Exécution" zum „guten Kennenlernen" wie für die Wirkung einer Komposition hier auf die Funktion der Sache zurückgeführt – notierte Musik ist dazu bestimmt, gehört zu werden – und dann auf den Aspekt der Beurteilung eingeschränkt, mithin auf jenen Gesichtspunkt, unter dem die Differenz zwischen dem Notierten und seiner Realisierung erfahrungsgemäß am stärksten ins Gewicht fällt. Dabei unterstreicht auch die Parallelität der Formulierungen „bien connoître" und „bien juger" den Zusammenhang der Texte. (Daß im übrigen die Verdeutlichung des vertrauten Unterschieds beim Urteil über eine Partitur und über deren Realisierung in den Kriterien ästhetischer Wertung wie in den einander gegenübergestellten Merkmalen guter und schlechter Musik nicht unpolemisch ist und sich gleichsam als Nachtrag zur „Querelle des Bouffons" lesen läßt, kann hier unberücksichtigt bleiben.)

Nicht weniger aufschlußreich ist der Vergleich des historischen Rückblicks bei Cahusac mit dem Artikel „Exécution" bei Rousseau. Zwar ist auch bei Rousseau nach einer kurzen Bestimmung des Begriffs, die auf dem voranstehenden Artikel fußt – „L'Action d'exécuter une Piece de Musique" –, zunächst von der Oper die Rede, aber eben in der Verdeutlichung dessen, was die Definition im Artikel „Exé-

cuter" mit dem Stichwort des „Ensemble" exponierte. Das führt zur Auseinandersetzung mit einer einschlägigen Bemerkung Saint-Evremonds[13]:

„Comme la musique est ordinairement composée de plusieurs Parties, dont le rapport exact, soit pour l'Intonation, soit pour la mesure est extrêmement difficile à observer, & dont l'esprit dépend plus du goût que des signes, rien n'est si rare qu'une bonne *Exécution*. C'est peu de lire la musique exactement sur la Note; il faut entrer dans toutes les idées du Compositeur, sentir & rendre le feu de l'expression, avoir sur-tout l'oreille juste & toujours attentive pour écouter & suivre l'Ensemble. Il faut, en particulier dans la musique Françoise, que la partie principale sache presser ou ralentir le mouvement, selon que l'exigent le goût du Chant, le volume de Voix & le développement des bras du Chanteur; il faut, par conséquent que toutes les autres Parties soient sans relâche, attentives à bien suivre celle-là. Aussi l'Ensemble de l'Opéra de Paris, où la musique n'a point d'autre mesure que celle du geste, seroit-il, à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*Exécution*.
„Si les François, dit Saint-Evremont, par leur commerce avec les Italiens, sont parvenus à „composer plus hardiment, les Italiens ont aussi gagné au commerce des François, en ce qu'ils „ont appris d'eux à rendre leur *Exécution* plus agréable, plus touchante & plus parfaite." Le Lecteur se passera bien, je crois, de mon commentaire sur ce passage. Je dirai seulement que les François croient toute la terre occupée de leur Musique, & qu'au contraire, dans les trois quarts de l'Italie, les musiciens ne savent pas même qu'il existe une musique Françoise différente de la leur." (206/207)

Bezeichnend für Rousseaus Behandlung solcher Fragen im *Dictionnaire* ist zunächst der provokative Anfang mit der Feststellung, nichts sei so selten wie eine gute Realisierung im Ensemble. Nur entspricht die Feststellung der Erfahrung, sofern sich diese am Anspruch Rousseaus orientiert, die Realisierung müsse vorab dem (inhärenten) „esprit" gerecht werden, mithin dem, was mehr vom „goût" abhänge, als vom Zeichen der Schrift. Und damit ist die anscheinend selbstverständliche Gleichsetzung des Notierten mit dem Erklingenden in der Definition des vorangehenden Artikels („une pièce de Musique ... rendre telles qu'elle est notée sur la partition"), wie sie aus dem Alltag des Umgangs mit Musik vertraut ist, in heilsamer Weise problematisiert, wird deutlich, wie der auf den ersten Blick hin nur präzisierende Hinweis auf den Sinnzusammenhang im Komponierten beziehungsweise auf seine Einlösung in der klanglichen Realisierung im Stichwort „Ensemble" eben jener in ihrer Selbstverständlichkeit problematischen Gleichsetzung vorbeugt. – Dem kritischen Ansatz Rousseaus entspricht sodann die Trennung und zugleich Wertung zweier Aspekte der klanglichen Realisierung: auf der einen Seite das unumgängliche, aber vergleichsweise gering angesetzte technische Moment im „lire

[13] Korrigiert wurde im letzten Satz des ersten Abschnitts „Parties" in „Paris". Der Druckfehler ist offensichtlich durch das „Parties" in der voranstehenden Zeile stehengeblieben. Auch der Amsterdamer Druck des gleichen Jahres hat „Paris" (1, 328). Entsprechend verhält es sich mit „Saint-Euvrement" und „Saint-Evremont" am Anfang des zweiten Abschnitts. Der Hinweis auf Saint-Evremond bezieht sich auf folgenden Satz aus „Sur les Opéras": „Peut-être qu'il y a du changement aujourd'hui dans leur [nämlich der Italiener] manière de chanter, et qu'ils ont profité de nôtre commerce pour la propreté d'une exécution polie, comme nous avons tiré avantage du leur, pour les beautés d'une plus grande et plus hardie composition." (*Oeuvres en prose* 3, hg. von R. Ternois, Paris 1966, 157/158).

la musique exactement sur la Note", und auf der anderen die Sinn-Momente, die mit dem Hinweis auf das Ganze der vom Komponisten eingebrachten Ideen („toutes les idées du Compositeur") sowie mit der Notwendigkeit, das Ausdrucksmoment, „le feu d'expression", sowohl zu fühlen als auch wiederzugeben („sentir & rendre") verdeutlicht und um die Forderung ergänzt sind, den eigenen Ort im Ganzen mit wachem Ohr zu erkennen. – Charakteristisch ist weiterhin, daß die Überlegungen am konkreten Beispiel verdeutlicht sind – das Rousseau zugleich den Hinweis auf die Hierarchie im „Ensemble" erlaubt – und daß es sich zunächst ums Vokale handelt, oder zumindest um eine Realisierung, in der das Vokale maßgebend ist. Und das geht eben mit der für den ganzen *Dictionnaire* bezeichnenden Verbindung von Kritik, Information und (einem hier zunächst feinen Zug der) Polemik überein. Denn die Feststellung, daß das Ensemble der „Opéra" hinsichtlich der „exécution" das bemerkenswerteste wäre, da dort die Musik kein anderes Maß als die Geste habe, kann aus dem Munde Rousseaus nicht ohne ironischen Unterton gemeint sein. Wie denn der Artikel „Orchestre" diesen Unterton in aller Schärfe bestätigt, wenn es am Ende einer Aufzählung der zehn Fehler der Pariser Oper heißt: „10°. enfin le défaut de Mesure, & le caractère indéterminé de la Musique Françoise, où c'est toujours l'Acteur qui règle l'*Orchestre*, au lieu que l'*Orchestre* doit régler l'Acteur, & où les Dessus mènent la Basse, au lieu que la Basse doit mener les Dessus." (355)

Daß Rousseau dann das längere Zitat Saint-Evremonds aufgreift, ist auf den ersten Blick überraschend – zumal es sich nach den Untersuchungen von Hunt um die einzige Nennung dieses Autors im *Dictionnaire* handelt.[14] Tatsächlich scheint die Funktion des Zitats – von der Polemik abgesehen – darin zu bestehen, daß es Rousseau die Gelegenheit bietet, die Bedeutung seiner Exemplifizierung auf den französischen Bereich einzuschränken. Doch ergibt sich ein weiterer Aspekt dieses Abschnitts dann, wenn man ihn vor dem Hintergrund des Artikels in der *Encyclopédie* liest; denn dann entspricht dieser relativierende Hinweis am Ende des über die Oper Gesagten der Apotheose Rameaus im Text Cahusacs. Und damit ist dessen Vorstellung, in der die geniale Leistung Rameaus auch hinsichtlich der „Exécution" die Musik erst anderen Künsten ebenbürtig machte, bei Rousseau als ein Irrtum entlarvt, der in der selbstsicheren Beschränktheit der Parteigänger der „Opéra de Paris" seinen Ursprung hat.

Ist der Artikel „Exécution" in dieser Weise als ein Gegenstück des Beitrags von Cahusac zu lesen – und das scheint mir offensichtlich –, so wird auch die merkwürdige Tatsache verständlich, daß Rousseau nun gleichsam aufs neue einsetzt, um im letzten Abschnitt eine weitere Differenzierung vornehmen zu können, die eigentlich vor den bisherigen Ausführungen zu erwarten wäre:

> „On appelle encore *Exécution* la facilité de lire & d'exécuter une Partie Instrumentale, & l'on dit, par exemple, d'un Symphoniste, qu'il a beaucoup d'*Exécution*, lorsqu'il exécute correctement, sans hésiter, & à la première vue, les choses les plus difficiles: l'*Exécution* prise en ce sens dépend sur-tout de deux choses; premièrement, d'une habitude parfaite de la

[14] A.a.O., 490.

touche & du doigter de son Instrument; en second lieu, d'une grande habitude de lire la musique & de phraser en la regardant: car tant qu'on ne voit que des Notes isolées, on hésite toujours à les prononcer: on n'acquiert la grande facilité de l'*Exécution*, qu'en les unissant par le sens commun qu'elles doivent former, & en mettant la chose à la place du signe. C'est ainsi que la mémoire du Lecteur ne l'aide pas moins que ses yeux, & qu'il liroit avec peine une langue inconnue, quoiqu'écrite avec les mêmes caractères, & composée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la sienne." (207)

Zwar ließe sich zur Begründung dieses Neueinsatzes darauf verweisen, daß eben – der Definition entsprechend – zunächst von einem vokalen und nun von einem instrumentalen Aspekt die Rede sei; doch erweist sich diese Argumentation schon dadurch als gezwungen, daß Rousseau das hier anstehende Phänomen im entsprechenden Artikel „Livre ouvert" mit Blick auf beide Ausführungsmöglichkeiten bespricht.

„LIVRE OUVERT. A LIVRE OUVERT, ou A L'OUVERTURE DU LIVRE. *adv.* Chanter ou jouer *à Livre ouvert*, c'est exécuter toute musique qu'on vous présente, en jettant les yeux dessus. Tous les Musiciens se piquent d'exécuter *à Livre ouvert*; mais il y en a peu qui dans cette exécution prennent bien l'esprit de l'ouvrage, & qui, s'ils ne font pas des fautes sur la Note, ne fassent pas du moins des contre-sens dans l'expression. (Voyez EXPRESSION.)" (267)

Auch im letzten Teil des Artikels „Exécution" schließt Rousseaus Reflexion unmittelbar an ein Moment der Praxis an, und zwar (wie ja auch bei „Livre ouvert" und vielen weiteren Beiträgen) an eine Redewendung. Und wieder geht er in der Analyse der Sache, also hier der Leichtigkeit im korrekten Blattlesen schwierigster Stimmen, die mit der Wendung bezeichnet ist, es habe jemand „beaucoup d'Exécution", dezidiert übers Vordergründig-Handwerkliche hinaus, indem er gegenüber der instrumentspezifischen technischen „habitude parfaite de la touche & du doigter" mit der „grande habitude de lire la musique & de phraser en la regardant" den Aspekt des Verstehens betont, wie er in der Verbindung des „lire ... & ... phraser" als sinngemäß gliedernde Verlebendigung angesprochen ist. So wie der parallele, aber von einem skeptischeren Grundton getragene Artikel „Livre ouvert" auf die Erfahrung verweist, daß das Blattlesen hinsichtlich der „expression" leicht zu einem „contre-sens" führt. Das will sagen: erst die Verbindung der Aspekte erlaubt es, den Schritt vom Zeichen zum Bezeichneten zu vollziehen: „mettant la chose à la place du signe".

Daß Rousseau in der Verdeutlichung des zweiten Aspekts – der übers Gedächtnis verfügbaren Erfahrung musikalischer Sinngliederung – auf die Aufzeichnung von Sprache zurückgreift, entspricht eben der Rolle, die die Überlegungen zum Verhältnis von Musik, Sprache und Schrift für ihn mit den Texten der frühen Sechzigerjahre bekommen hatten. Nur wird dieser Zusammenhang hier nicht weiter thematisiert. Wie denn überhaupt im Blick aufs Ganze des *Dictionnaire* nicht zu übersehen ist, daß der Artikel „Exécution", so interessant er für eine Interpretation aus den hier aufgeworfenen Fragen auch sein mag, nach Geschlossenheit, Umfang und Gewicht nicht zu den zentralen Beiträgen des Bandes gehört, ja daß sein Stellenwert im Vergleich mit anderen Artikeln verwandter Thematik und insbesondere mit solchen, die Rousseau selber als sehr gelungen bezeichnete, eher

dem einer Ergänzung entspricht.[15] Tatsächlich sind die hier angesprochenen Probleme im einzelnen an anderer Stelle präziser gefaßt oder zumindest detaillierter erörtert. Das führt zunächst zum Artikel „Ensemble" und dann zu einer Bemerkung beim Stichwort „Notes".

Ensemble-Notes

Die Sachbestimmung im Beitrag „Ensemble" beginnt mit einem Hinweis zum Sprachgebrauch. Er kennt, wie Rousseau ausführt, Adverb und Substantiv vor allem als ein Fachwort der klanglichen Realisierung. Das macht den Zusammenhang mit den Artikeln „Exécuter" und „Exécution" verständlich, der hier in der Umschreibung der Sache bis zur Übereinstimmung in einzelnen Wörtern reicht, und damit im Nachhinein die Konzentration auf das Miteinander der Stimmen in jenen Texten.

> „ENSEMBLE. *adv. souvent pris substantivement.* Je ne m'arrêterai pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un Ouvrage entr'elles & avec le tout, parce que c'est un sens qu'on lui donne rarement en Musique. Ce n'est guères qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorsque les Concertans sont si parfaitement d'accord, soit pour l'intonation, soit pour la Mesure; qu'ils semblent être tous animés d'un même esprit, & que l'exécution rend fidélement à l'oreille tout ce que l'oeil voit sur la Partition." (197/198)

Dementsprechend ist im erläuternden Haupttext der Gedankengang derselbe wie im ersten Abschnitt von „Exécution"; nur ist der Text hier ausführlicher.

> Solche parallelen Texte sind für die Fragen nach der Systematik der Darstellung, nach der Begrifflichkeit, nach der Bandbreite der Beschreibungsmöglichkeiten musikalischer Sachverhalte und nicht zuletzt für die Ausrichtung des Textes auf ein Zielpublikum der Kenner und Liebhaber, wie es im Vorwort angesprochen ist, von besonderem Interesse. Ein erster Vergleich solcher Stellen zeigt, wie Rousseau einerseits zu immer wieder neuen Formulierungen tendiert, im einzelnen durchaus auch andere Akzente setzt und dabei in je anderer Weise zu einer kritischen Haltung provoziert – wie es ja den erwähnten Hinweisen im Vorwort auf die „observations neuves & vrais" sowie die „vues utiles" entspricht (vergleiche oben, 122) –, daß er andererseits aber die Grundpositionen beibehält, ja daß sich die Unterschiede der Formulierung hinsichtlich der analytischen Schärfe durchaus ergänzen. (Dies systematisch zu untersuchen, wäre Gegenstand einer eigenen Studie.)
> Charakteristisch für solche Unterschiede der Formulierung ist etwa, daß Rousseau in „Exécution" mit der Formulierung „lire la musique exactement sur la Note" (oben, 128) den technischen Aspekt des präzisen Noten-Lesens sehr scharf betont und dementsprechend auch einen starken Akzent auf das Ausdrucksmoment setzt: neben dem „entrer dans toutes les idées du Compositeur" fordert er das „sentir & rendre le feu d'expression". Hier hingegen ist

[15] Rousseau wies mehrmals auf besonders gelungene Artikel hin. So erstmals im März 1768 in einem Brief an De Lalande zu dessen erwähnter Rezension (117 Anm. 1), wo es heißt: „.. tandis que la plupart des articles importants m'appartiennent uniquement, et sont meilleurs en eux-mêmes, téls que *Accent, Consonance, Dissonance, Expression, Goût, Harmonie, Intervalle, Licence, Opéra, Son, Tempérament, Unité de mélodie, Voix*, etc., et surtout l'article *Enharmonique* ...", *Correspondance générale*, hg. von Th. Dufour, 18, Paris 1932, 156f. Eine weitere Liste findet sich im ersten der „Dialogues" *Rousseau juge de Jean Jaques*. Dort sind nach dem ebenfalls besonders hervorgehobenen Artikel *Enharmonique* folgende Beiträge genannt: „*Expression, Fuge, Harmonie, Licence, Mode, Modulation, Préparation, Récitatif, Trio* ..." (a. a. O., 680).

nur vom Lesen schlechthin die Rede und dementsprechend auch das diesem gegenübergestellte Sinn- und Ausdrucksmoment allgemeiner angesprochen: „L'*Ensemble* ne dépend pas seulement de l'habilité avec laquelle chacun lit sa Partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en sent le caractère particulier, & la liaison avec le tout,"

Eingehender angesprochen ist zunächst das ja hier auch eher zu thematisierende Verhalten im Ensemble. Während es in „Exécution" allgemein mit den Worten umschrieben ist „avoir sur-tout l'oreille juste & toujours attentive pour écouter & suivre l'Ensemble", findet sich hier eine Aufzählung bestimmter Aspekte, die bei der Interpretation der einzelnen Stimme aufgrund einerseits ihres „caractère particulier" und andererseits ihrer „liaison avec le tout" von Bedeutung sind: „soit pour phraser avec exactitude, soit pour suivre la précision des Mouvemens, soit pour saisir le moment & les nuances des *Fort* & des *Doux*; soit enfin pour ajouter aux ornemens marqués, ceux qui sont si nécessairement supposés par l'Auteur, qu'il n'est permis à personne de les mettre." Entsprechend ist das dort eher hinweisartig behandelte hierarchische Verhältnis im Ensemble mit dem Wechselspiel zwischen erster Violine (als Orientierungspunkt der „Symphonie"), dem Sänger (auf der Bühne) und dem Komponisten (am Cembalo) hier detaillierter erläutert. Eine Erläuterung, die als Ergänzung zu Rousseaus immer wieder herangezogenem Artikel „Orchestre" wie hinsichtlich der verschiedenen Ensemblestrukturen in der historischen Praxis unserer Tage von Interesse ist.

„Ce sont sur-tout les Maîtres de Musique, Conducteurs & Chefs d'Orchestre, qui doivent guider, ou retenir ou presser les Musiciens pour mettre par-tout l'*Ensemble*; & c'est ce que fait toujours un bon premier Violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractère dans toutes les oreilles. La Voix récitante est sujette à la Basse & à la Mésure; le premier Violon doit écouter & suivre la Voix; la Symphonie doit écouter & suivre le premier Violon: enfin le Clavecin, qu'on suppose tenu par le Compositeur, doit être le véritable & premier guide de tout." (198)

Im übrigen schließt auch dieser Artikel mit einer scharfen polemischen Kritik an der französischen Musik.

„Exécution", „Livre ouvert" und „Ensemble" verdeutlichen, wie ein Grundzug der Überlegungen Rousseaus zu Fragen der klanglichen Realisierung von Musik darin besteht, technische Aspekte gegenüber Sinn- und Ausdrucks-Momenten abzugrenzen und die letzteren zu betonen. Dabei geht es bei diesen Beiträgen in erster Linie um die Notwendigkeit zur Abgrenzung wie um deren Konsequenzen, nicht um die Abgrenzung an sich. Insofern ist es verständlich, daß diese hinsichtlich des „Lesens" selber eher vage gefaßt ist und mehr in präzisierenden Zusätzen aufscheint, wie etwa in der Formulierung eines „lire la musique *exactement sur la Note*" (oben 128 und 131). Anders im Artikel „Notes"; denn dort ist diese Abgrenzung selber thematisiert. Und das führt am Beispiel der Übertragungsversuche griechischer Musik zu einer scharfen Trennung zwischen „Entziffern" und „Lesen"[16].

[16] Eingehendere Beobachtungen zum Zusammenhang dieser Stelle mit den Aufführungsversuchen griechischer Musik durch Burette und insbesondere mit dem *Essai sur l'origine des langues* habe ich an anderer Stelle vorgelegt: „Der Beitrag des 18. Jahrhunderts zum Verständnis der Tonschrift", *Festschrift für Arno Volk*, Köln 1974, 81–90.

„Nous la [die Musik der Griechen] pourrions déchiffrer tout aussi exactement que les Grecs mêmes auroient pu faire: mais la phraser, l'accentuer, l'entendre, la juger; voilà ce qui n'est plus possible à personne & qui ne le deviendra jamais. En toute Musique, ainsi qu'en toute Langue, déchiffrer & lire sont deux choses très-différentes." (324)

Daß diese Trennung am Beispiel der Interpretationsversuche „alter" Musik nicht nur verdeutlicht, sondern auch als Problem reflektiert wurde, erscheint aus den Fragen der „historischen Praxis" als eine besondere Pointe. Doch wurde sie ja von Rousseau auf alle Musik und jede Sprache, mithin gleichermaßen auch auf die Interpretation der „beiden Musiken" seiner Zeit angewandt und faßt sie ein Grundproblem, das sich gerade bei der praktischen Auseinandersetzung mit der Musik einer älteren Zeit in aller Schärfe stellt.

„Déchiffrer", „Entziffern", meint nichts anderes, als das analytisch Faßbare, soweit es in der jeweiligen „Ton-Schrift" fixiert ist – also Höhe beziehungsweise auch Dauer des Einzeltons in einem bestimmten System –, zu erkennen und gegebenenfalls aus der einen Aufzeichnungsweise in eine andere zu „übertragen": aus den Zeichen der einen Schrift in diejenigen der anderen zu „übersetzen", soweit es die Kongruenz der beiden Zeichen-Systeme zuläßt. Das ist etwas, was bei jeder Aufzeichnung von Musik möglich ist, sofern das ihr zugrundeliegende System die entsprechenden Informationen bietet und entschlüsselt ist, ein Bereich, der sich dem rationalen Zugriff erschließt. Alles andere fällt unter den Aspekt des „lire" und setzt im „Lesen" eine Vertrautheit mit Sinn- und Ausdrucksmomenten voraus, die (wenn überhaupt, so immer) nur partiell zu rekonstruieren sind, da sie einem Bereich der Erfahrung angehören.

Expression (1)

Nun nennt jene Stelle des Artikels „Notes", die bezeichnenderweise in der *Encyclopédie* noch fehlt, über die grundsätzliche Abgrenzung zwischen „déchiffrer" und „lire" hinaus, vier Aspekte, bei denen die nur übers Erlebnis zu vermittelnde Vertrautheit mit dem Notierten für die klangliche Realisierung, deren Wirkung und Beurteilung ins Gewicht fällt: „phraser", „accentuer", „entendre" und „juger". Jedes der vier Stichwörter steht für einen Bereich, mit dem sich Rousseau in besonderer Weise auseinandersetzte: das erste für die spezifisch musikalische Sinngliederung, wie sie ja schon in den Artikeln „Exécution" und „Ensemble" angesprochen ist, das zweite für das weite Feld des Ausdrucks in seinem Zusammenhang mit der Sprache und vor allem für die besondere, an die sinnliche Wahrnehmung gebundene Kraft der Musik zur Darstellung und Erschütterung der Leidenschaften und Gefühle, das dritte für das Verständnis und das vierte für die Beurteilung.[17] Mit ihnen ist jeweils eine Gruppe ineinandergreifender Artikel verbunden. Zusammengenommen erschließen sie Rousseaus Beobachtungen und kritische Überlegungen zur

[17] Der Zusammenhang dieser Stelle mit den Aufführungsversuchen griechischer Musik ließ mich „entendre" zunächst enger, also im Sinne des verstehenden „Hörens" fassen (so in der erwähnten Studie „Der Beitrag ...", 89). Demgegenüber betonte Fritz Reckow in der oben (123 Anm. 10) genannten Studie zur Opernästhetik (a. a. O., 251) das „Verstehen". Das scheint mir nach der weiteren Beschäftigung mit dem *Dictionnaire* zutreffender.

klanglichen Realisierung, machen sie seine hohe Bewertung dieses Bereichs und damit zugleich des Interpreten verständlich, aber auch den Anspruch, den Rousseau an die klangliche Realisierung wie an den Ausführenden stellt. Beides findet im ausführlichen Artikel „Expression" seinen Ausdruck, den er ja mehrfach als besonders gelungen und für seinen *Dictionnaire* charakteristisch hervorhob.

Der ebenfalls ausführliche Artikel „Expression" der *Encyclopédie* stammt wieder von Cahusac (V, 315–318). Er entspricht insofern seinem Artikel „Exécution", als er sich nach einer kurzen und sehr allgemeinen Bestimmung, die die „expression" für Vokal- und Instrumentalmusik auf die „imitation" zurückführt, vor allem mit deren Realisierung in der Oper beschäftigt, und zwar anhand der Opern Lullys. Ein Zusammenhang zwischen den Artikeln Rousseaus und Cahusacs, wie er bei „Exécution" zu beobachten ist, besteht hier allerdings nicht. Doch ist der Artikel aus den Fragen der Operntheorie wie der Lully-Kritik um die Jahrhundertmitte von Interesse. So etwa darin, daß die „musique dramatique" als ein „édifice régulier" charakterisiert wird, „qu'il faut élever avec raison, ordre & symmétrie" (315b), sowie in der eingehenden Auseinandersetzung mit dem vierten Akt der *Armide*, die sich zum Teil (und zwar bis hin zur Identität einzelner Sätze) mit den Ausführungen im dritten Band seines *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la Danse* berührt: La Haye 1754, 85–91 (158/159 der Faksimile-Ausgabe Genf 1971).

So sind dort nach der generellen Bestimmung, in der vom „Musicien" schlechthin die Rede ist, zwei Formen der „expression" unterschieden und einander in dem Sinne zugeordnet, daß erst ihr Miteinander die volle Wirkung der Musik ausmacht: der eine „de Composition" und der andere „d'exécution":

„EXPRESSION. *s. f.* Qualité par laquelle le Musicien sent vivement & rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, & tous les sentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *Expression* de Composition & une d'exécution, & c'est de leur concours que résulte l'effet musical le plus puissant & le plus agréable." (207) – Die Abgrenzung entspricht der Formulierung im Artikel „Musicien": „Ce nom se donne également à celui qui compose la Musique & à celui qui l'exécute." (305)

Und wie der Artikel im (längeren) ersten Teil von den Aufgaben des Komponisten handelt, so bietet der (kürzere) zweite eine zusammenfassende Darstellung der Anforderungen an den Interpreten, in der zugleich seine Funktion angesprochen ist und sein Rang aufscheint.

Dieser eindrückliche Text, der – soweit ich sehe – im 18. Jahrhundert durchaus für sich steht (und der den Abschluß dieses Kapitels bildet), nimmt in zahlreichen Stichwörtern jene Bereiche auf, die mit den vier Aspekten des „Lesens" im Artikel „Notes" angesprochen sind. Insofern setzt sein volles Verständnis ein Ausleuchten dessen voraus, was Rousseau in den Artikeln zur musikalischen Sinngliederung, zur vielfältigen Rolle des „accent", zum Verstehen sowie zum Urteil ausführt. Daß das im Rahmen dieser einführenden Studie nicht möglich ist, liegt auf der Hand. So muß sich die folgende Verdeutlichung auf drei Momente beschränken, die in je anderer Weise dazu beitragen, Stellung und Inhalt des zentralen Textes über den Interpreten im *Dictionnaire* zu erhellen. Beim ersten geht es an Hand der Neugestaltung des älteren Textes „Phrase" aus der *Encyclopédie* zum gleichnamigen Artikel des *Dictionnaire* (mit der Information über das Stichwort selber) um die in der Überarbeitung sehr klar und in knappster Form faßbare Gewichtsverlagerung auf

die Interpretation hin. Es folgt der Hinweis auf einige Aspekte des Stichworts „Accent", als eines Schlüsselbegriffs bei Rousseau, der mit der Frage nach dem Sprach-Charakter der Musik verbunden ist und wesentlich dazu beiträgt, die hohe Wertung der klanglichen Realisierung wie des Interpreten verständlich zu machen. Den Abschluß bilden einige Bemerkungen zum Artikel „Goût", als einem zentralen Begriff für die Interpretation aus dem Bereich der beiden letzten jener vier Stichwörter.

PHRASE

Vergleichsweise gering waren die Folgen neuer Einsichten seit der Arbeit an der *Encyclopédie* im engeren Bereich der Sinngliederung, wie sie im ersten jener Stichwörter angesprochen ist. Auch konnte der Artikel „Phrase" der *Encyclopédie* bei der Redaktion des *Dictionnaire* schon deswegen als Grundlage dienen, weil er überaus knapp formuliert war und vergleichsweise stark im Allgemeinen blieb. Das betrifft die Definition sowie die beiden mehr technischen Abschnitte zu Melodie und Harmonie. Hier beschränkt sich die Überarbeitung, wie die folgende Wiedergabe zeigt, auf eine präzisere beziehungsweise vorsichtigere Formulierung. (Daß auch diese allgemeinen Bestimmungen dann erstaunlich aufschlußreich sind, wenn man sie im Kontext der anderen Artikel zur Kompositionslehre liest, kann hier nicht weiter verfolgt werden.)

Die Wiedergabe folgt dem *Dictionnaire* (370/371). Zusätze gegenüber der *Encyclopédie* (XII, 529/530 = E) sowie Varianten sind kursiv wiedergegeben. Unterschiede in der Groß- und Kleinschreibung sowie in den Satzzeichen bleiben ebenso unberücksichtigt wie Kursive im Original, die ausschließlich das Kennwort des Artikels betreffen. Bei der parallelen Wiedergabe sich stark unterscheidender Partien steht links als Haupttext der *Dictionnaire* und rechts die ältere Fassung der *Encyclopédie*.

PHRASE, s.f. Suite de Chant ou d'Harmonie, qui forme *sans interruption* un sens plus ou moins achevé, & qui se termine sur un repos par une cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux espèces de phrases *musicales*. En Mélodie la phrase est constituée par le Chant, c'est-a-dire, par une suite de Sons tellement disposés soit par rapport au Ton, soit par rapport *au Mouvement* (E: *à la mesure*), qu'ils fassent un tout bien lié, lequel aille se resoudre sur une *Corde essentielle* (E: *des cordes essentielles*) du Mode *où l'on est*.

Dans l'Harmonie, la phrase est une suite régulière d'Accords tous liés entr'eux par des dissonances exprimées ou sous-entendues; *laquelle* (E: *Cette suite*), se résout sur une Cadence *absolue*, & selon l'espèce de cette Cadence: selon que le sens est plus ou moins achevé, le repos est aussi plus ou moins parfait.

C'est dans l'invention des phrases musicales, dans leurs Proportions, *dans leur entrelacement*, que consist*ent les* véritables beautés de la Musique.

Un Compositeur qui ponctue & phrase bien, est un homme d'esprit: un Chanteur qui sent, marque bien ses phrases & leur accent, est un homme de goût: mais celui qui ne sait voir & rendre que les Notes, les Tons, les Tems, les Intervalles, sans entrer dans le sens des phrases, quelque sûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puisse être, n'est qu'un Croque-sol.

C'est dans l'invention des phrases musicales, *surtout* dans leur *liaison entr'elles & dans leur ordonance selon de belles* proportions, que consiste *la* véritable beauté de la musique.

Mais cette derniere partie a été presque entierement abandonnée par nos compositeurs modernes, sur-tout dans les opéra francois de ce tems, où l'on n'apperçoit plus que des rapsodies de petits morceaux durs, étranglés, mal cousus, & qui ne semblent faits que pour jurer ensemble.

Anders der Schluß. Bei seiner Revision dürfte zunächst ein Unbehagen an der starken Betonung der Regelmäßigkeit als Kriterium wahrer Schönheit („... *ordonance* selon des *belles proportions*") mitgespielt haben, aber auch, daß Rousseau seine Invektiven gegen die französischen Komponisten seiner Zeit im *Dictionnaire* in der Regel eleganter faßte.

Im übrigen gehört diese Kritik zu den Stellen der *Encyclopédie*, die für die Frage nach Rousseaus Verhalten in der „Querelle des Bouffons" von besonderem Interesse sind, da sie zeigen, in welcher Weise seine kritische Einstellung gegenüber der französischen Musik schon 1749 im einzelnen Gestalt angenommen hatte. Das ist nicht zuletzt für die Interpretation der *Lettre sur la musique françoise* von Bedeutung, die zwar im November 1753 erstmals erschien, jedoch nach der Angabe Rousseaus bereits mehr als ein Jahr früher, mithin zumindest im Oktober 1752 verfaßt wurde, möglicherweise noch vor der Erstaufführung des *Devin du Village* am 18. Oktober 1752 in Fontainebleau und nicht allzulange Zeit nach der *Lettre à M. Grimm*, also in jedem Fall in den Anfängen der Querelle. (Vergleiche die Einleitungen der Textausgaben von Denise Launay: *La Querelle des Bouffons*, I–III, Genf 1973; zur Chronologie: I, xxv–xxviii.)

Entscheidend aber waren eben, wie der Schlußsatz zeigt, jene weiteren Aspekte, die auch bei anderen Texten die Überarbeitung und Ergänzung der älteren Materialien zum *Dictionnaire* leiteten, also die schärfere Trennung zwischen Komponieren und Realisieren, die vertiefte Auseinandersetzung mit dem Phänomen der klanglichen Realisierung und insbesondere mit den Momenten, die sich der Schrift entziehen, und schließlich die starke Betonung dieses erlebnismäßigen Bereichs. Der Trennung zwischen Komponieren und Realisieren entspricht hier die unterschiedliche Ergänzung des „phraser" als eines Begriffs, der beide Bereiche betrifft: beim Komponisten wird er als Kennwort der Abschnittbildung um das dieser untergeordnete Stichwort „ponctuer" für den Einschnitt ergänzt, dem im *Dictionnaire* ein eigener, neu verfaßter Artikel gewidmet ist (381); beim Interpreten ist er mit der Betonung des „sentir" um den Hinweis auf den „accent" erweitert, als ein in besonderer Weise an die klangliche Realisierung gebundenes Moment. Und die Aufwertung des Interpreten in der Überarbeitung geht nun eben mit einem neuen Anspruch überein, der darin zum Ausdruck kommt, daß dem „Chanteur", als einem „homme de goût", sein Zerrbild gegenübergestellt ist: jener „Croque-sol", den schon das Vorwort nennt und dessen Erwähnung oder auch Charakterisierung sich bezeichnenderweise gleichsam als Bordun durch die Beiträge zur Interpretation zieht.

Accent

Wenn Rousseau im Kreis jener vier Stichwörter zur „lesenden" Verlebendigung eines (Noten-)Textes mit „accentuer" auf die (klangliche) Realisierung des Ausdrucks in einem weiten Bereich sprachlicher und insbesondere musikalischer Expressivität hinweist, so entspricht das der Bedeutung des „accent" als eines Schlüsselbegriffs der vergleichenden Überlegungen zu Musik und Sprache, zum gemeinsamen Ursprung beider und ihrer je anderen Entwicklung, anhand deren er in den frühen Sechzigerjahren seine anthropologischen Grundpositionen formulierte. Daß dabei die gesellschaftstheoretischen Überlegungen des *Discours sur*

l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes aufs engste mit der Frage nach der Musik der Griechen und insbesondere mit den Aspekten musikalischer Fachlichkeit verhängt waren, die die Auseinandersetzung mit den Theorien Rameaus in den Vordergrund gerückt hatten, bestimmt das Interesse an den Aussagen zur Musik, wie es sich heute in den Erwartungen an deren kritische Veröffentlichung im fünften Band der *Oeuvres Complètes* spiegelt, trägt aber eben dazu bei, daß sich die volle Bedeutung und vor allem das Gewicht des Begriffs „accent" erst aus dem Rückgriff auf jene allgemeinen Texte der Sprachursprungstheorie in der speziellen Formulierung Rousseaus erschließen.[18]

Dabei sind für die hier in den Vordergrund gerückten Fragen der Interpretation vor allem drei Aspekte jener weitreichenden gedanklichen Konstruktion von Interesse: Zunächst, (1) daß der Wunsch zur Kommunikation, der am Anfang der Sprache steht, nicht in materiellen Bedürfnissen, oder gar in der Reflexion wurzelt, sondern in der „communication des sentimens" und insbesondere der „passions" („Ce n'est ni la faim ni la soif, mais l'amour la haine la pitié la colére qui leur ont arraché les premiéres voix", heißt es im *Essai* von jener ursprünglichen Situation, und an anderer Stelle: „... la passion fait parler tous les organes").[19] Sodann, (2) daß in jener poetischen Einheit des Singens und Sagens, in der Sprache (im Sinne der „parole") und Gesang (als „chant") ineinsgingen, die „passion" den „accent" prägte und damit auch in Höhe und Dauer die Melodie als den musikalischen Aspekt jener Ursprache.

So heißt es zusammenfassend im Kapitel über den „Origine de la musique" des *Essai*, wo von den ersten Liedern „glücklicher Zeiten" die Rede ist:

„Autour des fontaines dont j'ai parlé les prémiers discours furent les prémiéres chansons: les retours périodiques et mesurés du rhytme, les infléxions mélodieuses des accens firent naitre la poesie et la musique avec la langue, ou plustôt tout cela n'étoit que la langue même pour ces heureux climats et ces heureux tems où les seuls besoins pressans qui demandoient le concours d'autrui étoient ceux que le coeur faisoit naitre.

Les prémiéres histoires, les prémiéres harangues, les prémiéres loix furent en vers; la poesie fut trouvée avant la prose, cela devoit être, puisque les passions parlérent avant la raison. Il en fut de même de la musique; il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole, les accens formoient le chant, les quantités formoient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rhythme que par les articulations et les voix. Dire et chanter étoit autrefois la même chose dit Strabon." (xii, 139/141 – zur weiten Verwendung des Strabo-Zitats: ebenda 140 Anm. 5)

Und schließlich, (3) daß Musik und (Wort-)Sprache in der Auflösung jener Grundeinheit und insbesondere unter dem schwerwiegenden Einfluß der Schrift –

[18] Im Sinne dieser Erwartungen an den fünften Band der Gesamtausgabe mit den Schriften zur Musik schreibt Robert Wokler: „... I suspect that Rousseau scholarship will be profoundly affected by its publication. In the past few years, the *Essai sur les langues* has attracted much attention as a work in philosophical anthropology, and I believe that in the next decade or so, the *Dictionnaire de musique* may become as much a focus of Rousseau studies as are the *Contrat social* and the *Emile* today." (a.a.O., 186 Anm. 21).

[19] *Essai sur l'origine des langues* i, hg. von Ch. Porset, Bordeaux 1970, 27 und (für die Klammertexte) ii, 43 sowie xii, 139 – im folgenden nur als *Essai* mit Kapitelangabe und Seitenzahl dieser Ausgabe angeführt.

„L'écriture, qui semble devoir fixer la langue est précisement ce qui l'altére; elle n'en change pas les mots mais le génie; elle substitue l'exactitude à l'expression" (ebenda v, 67) – eine je andere Entwicklung nahmen: Die (Wort-)Sprache büßte in ihrer graduellen Entmusikalisierung ursprüngliche Energie ein, gewann aber an Präzision: „... il devient plus juste et moins passionné; il substitüe aux sentimens les idées, il ne parle plus au coeur mais à la raison. Par-la-même l'accent s'éteint l'articulation s'étend, la langue devient plus exacte plus claire, mais plus traînante plus sourde et plus froide" (ebenda v, 55). Auch in der Musik war das Auseinandertreten mit einem Verlust an ursprünglicher Wirkungskraft verbunden – sie verlor „peu à peu ces prodiges qu'elle avoit produits lorsqu'elle n'étoit que l'accent vif et passionné de la poësie et qu'elle lui donnoit cet empire sur les passions que le discours humain n'exerça plus dans la suite que sur la raison."[20] Und dem Zuwachs an Präzision und Klarheit in der (Wort-)Sprache steht hier das zur Seite, was die „harmonie" einbrachte: „justesse" der Intonation, Klarheit gemäß den Gesetzmäßigkeiten der Modulation und so fort.[21] Nur förderte die Harmonie in ihren systematischen Aspekten („dans ses sistêmes") zugleich eine analytisch-„physikalische" Betrachtungsweise. Ihre (in den Augen Rousseaus verhängnisvolle) Betonung führt dort am weitesten von den ursprünglichen – und damit vom Ursprung her präsenten – Möglichkeiten der Musik weg, wo die Melodie aus einem „physikalischen" Zugriff (das heißt im Sinne der Theorie Rameaus) vorab auf ihre Prägung durch den harmonischen Ablauf zurückgeführt wird, mithin das statthat, was er seit dem *Principe de mélodie* auf die Formel gebracht hatte: „le calcul des intervalles fut substitué à la finesse des infléxions"[22]; von der Wirkungsweise der Harmonie her formuliert: „elle efface l'accent passioné pour y substituer l'intervalle harmonique"[23]. Denn entscheidend für Rousseau war, daß die Melodie als „langage des sentimens" (im Gegensatz zur Harmonie und vor allem im Vergleich mit ihr) aus der Verbindung mit den „accens des langues", und das heißt nun auch: mit den nach Gegend und Klima verschieden ausgeformten Sprachen, eine ursprüngliche Kraft zur Darstellung der „passions" besaß: „La mélodie en imitant les inflexions de la voix exprime les plaintes les cris de douleur ou de joye, les menaces, les gémissemens; tous les signes vocaux des passions sont de son ressort. Elle imite les accens des langues, et les tours affectés dans chaque idiome à certains mouvemens de l'ame: elle n'imite pas seulement, elle parle, et son langage inarticulé mais vif ardent passionné a cent fois plus d'énergie que la parole même. Voila d'où nait la force

[20] *Principe de la mélodie*, hg. von Duchez, 70. Im *Essai*, der diesen Abschnitt modifiziert übernimmt, finden sich folgende Abweichungen: „... que l'accent *et l'harmonie* de la poësie, et qu'elle lui donnait sur les passions cet empire que *la parole* n'exerça ..." (xix, 189 sowie in der parallelen Wiedergabe bei Duchez).

[21] So im vierzehnten Kapitel des *Essai* „De l'harmonie" (159); zum folgenden auch das kurze Kapitel „Erreur des musiciens nuisible à leur art" (xvii, 179).

[22] So im neunzehnten Kapitel des *Essai* „Comment la musique a dégénéré" (187); im *Principe* mit einem ergänzenden „... substitué *enfin* à la finesse ..." (Duchez, 69).

[23] *Essai* xiv, 159. Den Zusammenhang beider Stellen betonte Elisabeth Duchez (a.a.O., 83 Anm. 48).

des imitations musicales; voila d'où naît l'empire du chant sur les coeurs sensibles." (xiv, 159) Der Ausblick auf die Texte zum „Ursprung der Melodie" verdeutlicht die extreme Priorität der Vokalmusik beziehungsweise des Vokalen für Rousseau und damit zugleich, in welcher Weise „accentuer" für ihn (mit dem Hinweis auf die höchste Wirkungsmöglichkeit der Musik im Ausdruck der Gefühle und Leidenschaften) einen zentralen Aspekt der Verlebendigung eines (Noten)-Textes anspricht. Er macht zugleich verständlich, daß dem „accent" als Bindeglied zwischen den einst vereinten Aspekten der (Wort-)Sprache und der Musik ein außerordentlich breites Bedeutungsfeld zukommt. So repräsentiert er jeweils im Bereich des einen ein wesentliches Moment des anderen: in der (Wort-)Sprache das musikalische und in der Musik das „sprachliche".

Eine Konsequenz dessen ist der für Rousseau im Vergleich der französischen und der italienischen Musik bedeutsame Zusammenhang zwischen der Rolle des „accent" in unterschiedlichen „langues" und dem Unterschied der Musiken der entsprechenden Sprachbereiche, wie er sich im Artikel „Mélodie" auf die resümierende Formulierung gebracht findet: „Celle [also die langue] dont l'Accent est plus marqué doit donner une *Mélodie* plus vive & plus passionnée; celle qui n'a que peu ou point d'Accent ne peut avoir qu'une Mélodie languissante & froide, sans caractére & sans expression" (275).

In diesem Sinne heißt es im *Dictionnaire* nach der allgemeinen Bestimmung des „Accent" als „toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le ton des syllabes & des mots dont le discours est composé": „ce qui montre un rapport très-exact entre les deux usages des *Accens* & les deux parties de la Mélodie, savoir le Rhythme & l'Intonation" (1/2). Umgekehrt findet sich in dem erst posthum veröffentlichten, aber in Zusammenhang mit jenen Texten zum Sprachursprung entstandenen *Examen de deux principes avancés par m. Rameau* neben der generellen Feststellung „la mélodie est un langage comme la parole" eine Erklärung, die den Sprachcharakter der Musik auf den (der Wort- wie der Ton-Sprache gemeinsamen) „accent" zurückführt: „les accens de la voix passent jusqu'à l'ame; car ils sont l'expression naturelle des passions, & en les peignant, ils les excitent. C'est par eux que la Musique devient oratoire, éloquente, imitative, ils en forment le langage",[24]

Das führt zur Forderung an den Musiker, sich intensiv mit den Erscheinungsformen des „accent" in der Sprache zu beschäftigen. So heißt es im Artikel „Accent" nach einem kurzen Hinweis auf drei „genres" des sprachlichen Akzent – „l'*Accent* grammatical", der Höhe und Dauer betrifft, „l'*Accent* logique ou rationel", der

[24] Zitiert nach der Faksimile-Veröffentlichung des Erstdrucks im 16. Band der Werkausgabe Genf 1780–1782 (Seiten 252 und 256) in Rameaus *Complete Theoretical Writings* 5 = Publications of the American Institute of Musicology. Miscellanea 3, hg. von E. R. Jacobi, ohne Ort 1969, 275 und 277 – vergleiche Wokler, a. a. O., 195. Die erste Stelle findet sich nicht im betreffenden Abschnitt des *Principe* (hg. von Duchez, 67); doch heißt es dort im Anschluß entsprechend über die Melodie: „Les sons aigus ou graves répresentent les accens semblables dans le discours, les bréves et les longues les quantités semblables dans la prosodie, la mesure égale et constante le rhythme et les pieds des vers, les doux et les forts la voix remisse ou véhemente de l'orateur." (ebenda, 67 f.).

den teilweise in der „ponctuation" wiedergegebenen „rapport" beziehungsweise „la connexion plus ou moins grande" zum Gegenstand hat, „que les propositions & les idées ont entr'elles", und „l'*Accent* pathétique ou oratoire" für den Ausdruck und die Kommunikation der „sentimens" – ganz generell: „L'étude de ces divers *Accens* & de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du Musicien" (2).

Sicher übernimmt Rousseau im *Dictionnaire* auch weitere Aspekte des Vergleichs zwischen Musik und Sprache, wie sie in der französischen Kunsttheorie seiner Zeit und nicht zuletzt aus dem traditionellen Zusammenhang der Musiklehre mit Grammatik und Rhetorik zur Verfügung standen. Doch steht die Frage nach dem „accent" gleichsam im Mittelpunkt seines Verständnisses der Musik als einer „langage". Das unterscheidet seinen Ansatz von den Beiträgen des deutschsprachigen Bereichs, die wesentlich stärker durch eine Gleichsetzung von Musik und Sprache sowie deren systematische Durchführung im Sinne einer Grammatik oder Rhetorik geprägt sind, wie sie etwa Johann Nikolaus Forkel noch 1788 in der Einleitung seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* vorlegte, entspricht aber, wie Fritz Reckow betonte, einer generellen Tendenz der französischen Beiträge zum Problemkreis der Sprachähnlichkeit beziehungsweise des Sprachcharakters der Musik[25]: Ihrem pragmatischen und darin produktiven Zugang dient der Vergleich zwischen Musik und Sprache stärker als eine Provokation, die nicht zuletzt hinsichtlich der Expressivität die Unterschiede beider in den Vordergrund treten läßt. Diese Haltung zeigt sich darin, daß und wie Rousseau in der Arbeit mit dem Akzent-Begriff, die bis zur kompositionstechnischen Konkretisierung geht, immer wieder auch die Eigenständigkeit des Musikalischen betont und berücksichtigt. Sie fordert vom Komponisten die Konzentration je auf eine und damit die Vernachlässigung anderer Möglichkeiten des Akzents „selon les divers genres de Musique": auf den „*Accent* rhythmique & cadencé" in den „Airs de Danse (zwar textlos, aber mit unterschiedlichem Charakter entsprechend der Sprache des Landes), auf den „*Accent* grammatical" als maßgebendem Faktor für die Deklamation im Rezitativ, sowie auf den „*Accent* passionné" in den „Airs dramatiques", der freilich auf seine Weise auch den grammatischen Akzent aufnimmt. Und sie ließ Rousseau schließlich von einem gleichsam übergreifenden „*Accent*" sprechen, „qu'on pourroit appeller musical, & qui est en quelque sorte déterminé par l'espece de Mélodie que le Musicien veut approprier aux paroles" (3).

Im Zentrum seines Interesses freilich steht für Rousseau der „*Accent* pathétique et oratoire", „qui est l'objet le plus immédiat de la Musique imitative du théatre" (2). Daß er mit der dramatischen Musik seit dem frühen 17. Jahrhundert gleichsam auf neue Weise in seine alten Rechte eingesetzt wurde, bestimmt den Anspruch an seine Berücksichtigung.

[25] So die grundlegenden Studien zu diesem Problemkreis in der Freiburger Habilitationsschrift von Fritz Reckow: *„Sprachähnlichkeit" der Musik als terminologisches Problem. Zur Geschichte des Topos Tonsprache* 1977, Ms. – die Veröffentlichung dieser Arbeit als Band 4 der Neuen Studien zur Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz ist in Vorbereitung.

Vom Einsetzen in die alten Rechte spricht Rousseau im *Principe de la mélodie*: „Mais quand introduisant la Musique sur nos théatres on l'a voulu rétablir dans ses anciens droits et en faire un langage imitatif et passionné, c'est alors qu'il a fallu la rapprocher de la langue grammaticale dont elle tire son premier être et que, réglant les modulations de la voix chantante sur les infléxions diverses que les passions donnent à la voix parlante, la mélodie a trouvé pour ainsi dire une nouvelle existence et de nouvelles forces dans ses conformités avec l'accent oratoire et passionné." (Ausgabe v. Duchez, 75)

Dem Stichwort „Pathétique" ist bezeichnenderweise ein eigener Beitrag gewidmet. Hier wie im Artikel „Accent" weist Rousseau mit Nachdruck darauf hin, daß damit ein Bereich angesprochen ist, der sich jeder Regel, ja jeder Verfügbarkeit gemäß den Mitteln der Kunst entzieht, ein Bereich ursprünglicher Kraft, der dem „génie" zugehört.

„Le vrai *pathétique* est dans l'Accent passionné, qui ne se détermine point par les règles; mais que le génie trouve & que le coeur sent, sans que l'Art puisse, en aucune manière, en donner la loi". („Pathétique", 367)

„Rien ne peut donc suppléer dans la recherche de l'*Accent* pathétique à ce génie qui réveille à volonté tous les sentimens; & il n'y a d'autre Art en cette partie que d'allumer en son propre coeur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. (Voy. GENIE.)" („Accent", 4)

Tatsächlich ist die Schärfe, mit der Rousseau Aspekte musikalischer Handwerklichkeit in ihrer Eigenart und vor allem Zuständigkeit faßt, entscheidend durch die Absicht bestimmt, den Bereich dessen auszugrenzen, was über sie hinausgeht: freizustellen, was der Musik und damit dem Musiker an besonderen Möglichkeiten als Chance offensteht. So stehen dem Handwerklichen im *Dictionnaire* zahlreiche Artikel gegenüber, in denen es um die Wirkung der Musik und insbesondere um ihre nicht zu erklärende, nicht zu erlernende und eben darin wundersame Kraft, um ihre „prodiges" geht. Daß Rousseau dem Musiker im Artikel „Génie" eine gleichsam göttliche Möglichkeit zuspricht, seiner Kunst das ganze Universum unterzuordnen – „Le *Génie* du Musicien soumet l'Univers entiers à son Art." –, hängt nicht zuletzt mit diesem Vermögen zusammen.[26]

So heißt es in der erläuternden Fortführung dieses Satzes: „Il peint tous les tableaux par des Sons; il fait parler le silence même; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens; & les passions qu'il exprime, il les excite au fond des coeurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris; il brûle sans cesse & ne se consume jamais. Il exprime avec chaleur les frimats & les glaces; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux coeurs faits pour le sentir. Mais hélas! il ne sait rien dire à ceux où son germe n'est pas, & ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter." (227)

Das gibt dem Nicht-Gearbeiteten, sondern im Augenblick als Ganzes Gefaßten seine Bedeutung, wie sie im Artikel „Prima intenzione" zur Feststellung führt: „dans la Musique les morceaux *di prima intenzione* sont les seuls qui puissent cau-

[26] Schärfer gefaßt („Genie ist für Rousseau ... eine Kraft, die den schöpferischen Menschen zu einem Gott erhebt") und mit der Übertragung auf „alle Künste" die Interpretation bei Peter-Eckhard Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich*, Düsseldorf 1972, 237f.

ser ces extases, ces ravissemens, ces élans de l'ame qui transportent les auditeurs hors d'eux-mêmes: on les sent, on les devine à l'instant, les connoisseurs ne s'y trompent jamais", gibt dem Augenblick der klanglichen Realisierung sein Gewicht und damit dem Interpreten sein verantwortungsvolles Amt.

Goût

Die Fragen nach Abgrenzung und Zuständigkeit der musikalischen Handwerkslehre einerseits und die Betonung dessen, was als besondere Wirkungsmöglichkeit der Musik über das Erlern- und Erklärbare hinausgeht, führen direkt zum verstehenden Urteil, wie es in den letzten beiden jener vier Stichwörter angesprochen ist, und damit zum „goût" als einem zentralen Begriff der französischen Kunsttheorie wie auch der musikalischen Interpretation jener Zeit. Denn mit dem „Geschmack" ist die Instanz genannt, die einerseits in den Bereich des Regelbaren und mit Regeln Erfaßten hineinreicht, die andererseits aber vor allem den Grenzbereich des die-Regel-Überschreitenden und dennoch (in einem bestimmten gesellschaftlichen Rahmen) Verbindlichen vertritt. In diesem Sinn ist der „goût" in den Lehrschriften immer dort angesprochen, wo die Grenzen der Regeln erreicht beziehungsweise überschritten sind, fassen Stichwörter wie „Goût-du-Chant" oder „Notes de goût" einzelne Aspekte dieses Grenzbereichs und kann etwa Marain Marais in seinem vielzitierten Vorwort zum *Troisiême Livre de Pieces de Viole* erklären, wie er bestimmte Aspekte, die dem „goût" unterliegen, mit neuen Zeichen zu erfassen suchte.

„Les plus belles pieces perdant infinement de leur agrément, si elles ne sont exécuttées dans le goût qui leur est propre, et ne pouvant donner une jdée de ce goût en me servant des notes ordinaires j'ay été obligé de supléer de nouvelles marques capables de faire entrer dans mes veûës céux qui joûëront mes piéces ..." (Paris 1711, Avertissement).
Ein Blick auf die Behandlung des „goût" in Beiträgen zur Aufführungspraxis – dazu etwa Laurence Boulay, „Du goût dans l'interpretation de la musique française du temps de Couperin et de Rameau", *L'Interpretation de la Musique française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, hg. von E. Weber, Paris 1974, 59–65 – verdeutlicht die Notwendigkeit zu Untersuchungen im Sinne der eingangs (116) skizzierten Fragestellung. Was fehlt, sind Arbeiten, die an Hand der einzelnen Lehrschriften den Fragen nachgehen, was bei den Texten jeweils unter die Instanz des Geschmacks fällt, wo die Grenze dessen liegt, was noch in Regeln zu fassen ist, wieweit der Geschmack schlechthin als Instanz eingeführt und wieweit unter bestimmten Aspekten differenziert wird, und so fort; zumal sich diese Untersuchungen an den Lehrschriften auf eine weitreichende Auseinandersetzung mit diesen Fragen in allgemeinen Texten der französischen Kunsttheorie stützen können (vergleiche den Überblick zum Stichwort „goût" bei Knabe, a.a.O., 239–279, und die dort genannten Studien).

Rousseau grenzt im Artikel „Goût" zunächst gegenüber dem Regelbaren ab, wenn er betont, daß hier ein Bereich angesprochen ist, der am ehesten der unmittelbaren Wahrnehmung beziehungsweise dem unmittelbaren Verstehen und am wenigsten der rationalen Erklärung offenstehe.

„De tous les dons naturels le *Goût* est celui qui se sent mieux & qui s'explique le moins; il ne seroit pas ce qu'il est, si l'on pouvoit le définir: car il juge des objets sur lesquels le jugement n'a plus de prise, & sert si j'ose parler ainsi, de lunettes à la raison." (231)

Das ist in der Verdeutlichung ausdrücklich auch auf die klangliche Realisierung bezogen.

„Il y a, dans la Mélodie, des Chants plus agréables que d'autres, quoiqu'également bien modulés; il y a, dans l'Harmonie, des choses d'effet & des choses sans effet, toutes également régulières; il y a dans l'entrelacement des morceaux un art exquis de faire valoir les uns par les autres, qui tient à quelque chose de plus fin que la loi des contrastes. Il y a dans l'exécution du même morceau des manières différentes de le rendre, sans jamais sortir de son caractère: de ces manieres, les unes plaisent plus que les autres, & loin de les pouvoir soumettre aux regles, on ne peut pas même les déterminer. Lecteur, rendez-moi raison de ces différences, & je vous dirai ce que c'est le goût," (233/234)

Andererseits verweist schon das anschauliche Bild von der Funktion des „goût" als einer Brille der Vernunft darauf, daß mit dem Geschmack ein Bereich angesprochen ist, der sich als Instanz der Beurteilung – ergänzend, aber auch überschneidend – mit dem berührt, was den Regeln untersteht. So wie es hinsichtlich des Verhältnisses zwischen „génie" und „goût" heißt: „le génie crée, mais le *Goût* choisit" (233). Und auch hier ist in der Erläuterung der Wahl-Funktion auf den Ausführenden als einen Mittler zwischen Komponist und Hörer verwiesen.

„... & souvent un Génie trop abondant a besoin d'un Censeur sévère qui l'empêche d'abuser de ses richesses. Sans *Goût* on peut faire de grandes choses; mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le *Goût* qui fait saisir au Compositeur les idées du Poëte; c'est le *Goût* qui fait saisir à l'exécutant les idées du Compositeur; c'est le *Goût* qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur sujet; & c'est le *Goût* qui donne à l'Auditeur le sentiment de toutes ces convenances." (233)
Die Fortsetzung präzisiert diese Abgrenzung noch mit der Zuordnung „goût"–„choses gracieuses"–„petites expressions" einerseits und andererseits „sensibilité" (im gleichnamigen Artikel [428] und ebenfalls hinsichtlich des Verhältnisses Komponist–Ausführender–Hörer als „disposition de l'ame" für „les idées vives" umrissen)–„choses vraiment passionnées"–„grandes expressions": „Cependant le *Goût* n'est point la sensibilité. On peut avoir beaucoup de *Goût* avec une ame froide, & tel homme transporté des choses vraiment passionnées est peu touché des gracieuses. Il semble que le *Goût* s'attache plus volontiers aux petites expressions, & la sensibilité aux grandes." (ebenda)

Als eine Urteilsinstanz, die sich auf die unmittelbare ästhetische Erfahrung stützt, wie in der Mittlerfunktion des Interpreten ist der „goût" freilich an eine bestimmte Gesellschaft gebunden und insofern (und über den „*goût* particulier" des einzelnen hinaus) vorab ein „goût général": Kennzeichen wie Kriterium dieses Geschmacks im eigentlichen Sinne ist die Übereinstimmung eines Publikums auch in den (nicht näher erläuterten) Aspekten der Wertung, die sich – im Gegensatz zu dem, was unter die Regel fällt – nicht auf eine „solide" und allgemein akzeptierte vernunftgemäße Erklärung zurückführen lassen.

„Mais il y a aussi un *goût* général sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent; & c'est celui-ci seulement auquel on peut donner absolument le nom de *goût*. Faites entendre un Concert à des oreilles suffisamment exercées & à des hommes suffisamment instruits; le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire, sur le jugement des morceaux & sur l'ordre des préférence qui leur convient. Demandez à chacun raison de son jugement, il y a des choses sur lesquelles ils la rendront d'un avis presque unanime, ces choses sont celles qui se trouvent

soumises aux régles; & ce jugement commun est alors celui de l'Artiste ou du connoisseur. Mais de ces choses qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaises, il y en a sur lesquelles ils ne pourront autoriser leur jugement par aucune raison solide & commune à tous; & ce dernier jugement appartient à l'homme de *goût*." (232)

Mit dieser Bestimmung wie mit der Einsicht darein, daß auch dieser Bereich der Urteilsfähigkeit im „goût particulier" wie im „goût général" durch Übung und Schulung formbar ist, Wandlungen unterliegt und überdies nach Gegend, Klima und weiteren Kriterien Unterschiede aufweist, bewegt sich Rousseau durchaus im Rahmen dessen, was hinsichtlich des Geschmacksbegriffs im Frankreich der Jahrhundertmitte allgemein vertreten wurde, obschon natürlich im einzelnen je mit anderen Akzenten. Andererseits erhielt diese Einschränkung, die schon im Hinweis auf „tous les gens bien organisés" aufscheint und in der Eingrenzung des urteilenden Publikums beim Konzert „à des oreilles suffisamment exercées & à des hommes suffisamment instruits" angesprochen ist, aus dem Ansatz Rousseaus und nicht zuletzt aus seiner Position in der „Querelle" der beiden Musiken besonderes Gewicht. Nur beläßt er es hier dabei, auf die Gefahr eines Vorurteils aus Gewohnheit und Erziehung hinzuweisen, mithin auf die Möglichkeit, daß die Konvention als willkürliche Setzung in den „ordre des beautés naturelles" eingreifen könne. Wie denn die Frage nach einer Vermittlung zwischen dem einen „wahren", weil an der „Ordnung der Natur" orientierten Geschmack und den verschiedenen durch Konvention etablierten Spielformen des „goût", die Rousseau unumgänglich zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit der französischen Musik geführt hätte, mit dem Hinweis auf die Stimmenzahl der Urteilenden ausgeklammert bleibt.[27]

„Que si l'unanimité parfaite ne s'y trouve pas, c'est que tous ne sont pas également bien organisés; que tous ne sont pas gens de *Goût*, & que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent souvent, par des conventions arbitraires, l'ordre des beautés naturelles. Quant à ce *Goût*, on en peut disputer, parce qu'il n'y en a qu'un qui soit le vrai: mais je ne vois gueres d'autre moyen de terminer la dispute que celui de compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la Nature. Voilà donc ce qui doit decider de la préference entre la Musique Françoise & l'Italienne." (233/234)

In einzelnen Sachfragen freilich kommt Rousseau dann immer wieder auf die hier angemeldeten Vorbehalte zurück, die – über die generelle Unterscheidung einander zugeordneter Sprachen und Musiken nach Gegend und Klima hinaus – jener kritischen Haltung entsprechen, aus der er schon bei der Arbeit an der *Encyclopédie* gegenüber der Verläßlichkeit der ihm erreichbaren Transskriptionen der Musik außereuropäischer Völker Skepsis anmeldete und die ihn dann im *Diction-*

[27] Im Pariser Druck fiel in diesem Abschnitt offensichtlich eine Zeile aus. So heißt es dort im vorletzten Satz: „... on en peut disputer, par d'autre moyen ...". Der Text ist nach dem Amsterdamer Druck ergänzt (a.a.O. 1, 369).

naire auch und gerade bei den Fragen der Aufführung der Musik seiner Zeit leitete.[28]

CARACTERES DE MUSIQUE - CROQUE-NOTE - EXPRESSION (2)

Der *Dictionnaire* enthält neben dem Artikel „Notes" einen Beitrag zu den „Caractéres de musique", also zu den verschiedenen Zeichen, deren man sich bei der Wiedergabe der Töne zur Kennzeichnung der Höhe und Dauer sowie der Mensur bedient („... signes qu'on emploie pour représenter tous les Sons de la Mélodie, & toutes les valeurs des Tems & de la Mesure"). Und von ihnen heißt es ohne irgendeine Einschränkung in der einführenden Bestimmung des Gegenstandes, „qu'a l'aide de ces *Caractères* on puisse lire & exécuter la Musique exactement comme elle a été composée, & cette manière d'écrire s'appelle Noter. (Voyez NOTES.)" (74). Der Text wurde für den *Dictionnaire* neu verfaßt. Zwar relativiert der Hinweis auf den Artikel „Notes" indirekt die lapidare Aussage dieser Bestimmung; doch ist der Gegensatz zwischen der selbstverständlichen, ja durch das „exactement" geradezu prononcierten Gleichsetzung des vom Komponisten Intendierten, des Notierten und des Erklingenden in diesem Text gegenüber den differenzierenden Erörterungen, wie sie in den vier Aspekten des Artikels „Notes" zur „lesenden" Verlebendigung zusammengefaßt sind, und insbesondere zum Hinweis auf die Notwendigkeit, mit dem Notierten aus eigener Erfahrung vertraut zu sein, offensichtlich. Der Widerspruch zwischen einerseits scharfer Beobachtung und kritischem Raisonnement und andererseits einer selbstverständlichen Information gemäß dem Brauch und der Tradition der musikalischen Handwerkslehre steht im *Dictionnaire* keineswegs allein. Ja er wird oft noch dadurch unterstrichen, daß Rousseau in beiden Fällen zur pointierten Formulierung neigt. Nun lassen sich Aussagen, wie die im Artikel „Caractères de musique", im Sinne einer gleichsam verkürzenden Formulierung der Handwerklichkeit verstehen, die auf die „habitude" der Praxis Rücksicht nimmt. So wie sie im Artikel „Notes" dort angesprochen ist, wo es um die Einsicht in die Problematik der etablierten Notenschrift geht, die sich demjenigen verschließt, dem das an sich Komplizierte und Widersprüchliche als vertraute Konvention selbstverständlich geworden ist.

Dort heißt es nach dem Hinweis auf die wichtigsten Probleme der neueren Notenschrift: „Les Musiciens, il est vrai, ne voient point tout cela. L'usage habitue à tout. La Musique pour eux n'est pas la science des Sons; c'est celle des Noires, des Blanches, des Croches, &c. Dès que ces figures cesseroient de frapper leurs yeux, ils ne croiroient plus voir de la musique. D'ailleurs, ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile aux autres? Ce n'est donc pas le Musicien qu'il faut consulter ici; mais l'homme qui sait la musique & qui a ré-

[28] Schon in der *Encyclopédie* findet sich anläßlich der Wiedergabe einiger übernommener Melodien der vielzitierte Satz: „On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de modulation avec notre *musique*, qui pourra faire admirer aux uns la bonté & l'universalité de nos regles, & peut-être rendre suspecte à d'autres la fidélité ou l'intelligence de ceux qui ont transmis ces airs." (X, 902b; *Dictionnaire*, 314). – Zum Zusammenhang dieser Stelle mit einer Überlegung im *Essai*: Wulf Arlt, „Natur und Geschichte der Musik in der Anschauung des 18. Jahrhunderts: J.-J. Rousseau und J.N. Forkel", *Melos/NZ* 2 (1976) 355.

fléchi sur cet Art." (326 – der Text findet sich im übrigen im wesentlichen schon in der *Encyclopédie* [XI, 249]; die wichtigsten der vor allem präzisierenden Ergänzungen und Änderungen sind: „L'usage habitue à tout" anstelle von „Faut-il s'en étonner?" sowie die Neuformulierung des Schlußsatzes, der dort folgendermaßen lautete: „Ce n'est donc pas eux qu'il faut consulter sur ce point.")

Nur ist nicht zu übersehen, daß diese Erklärung eine produktive Spannung zu nivellieren droht, die in der Sache selber begründet liegt, und die Rousseau – seinem Vorwort entsprechend – immer wieder in der oft pointierten und darin provozierenden Gegenüberstellung der Positionen aufscheinen läßt.

In diesem Sinne bietet der Artikel „Caractères de musique" bezeichnenderweise auch die Gegenstelle zu der eben angeführten Einschränkung hinsichtlich der Praktiker. So findet sich dort in Zusammenhang mit den Vorschlägen zur Revision oder gar Ablösung der neueren Notenschrift und nach der Nennung der entsprechenden Autoren, also auch Rousseaus, die Feststellung: „Mais comme, au fond, tous ces systêmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on est tout accoutumé, ne faisoient qu'en substituer d'autres dont l'habitude est encore à prendre; je pense que le Public a très-sagement fait de laisser les choses comme elles sont, & de nous renvoyer, nous & nos systèmes, au pays des vaines spéculation." (75)

Das geht über die Unterschiede der Haltung zwischen dem kritischen Beobachter und dem ausübenden Praktiker hinaus, betrifft die spezifische Differenz zwischen Wissen und Tun im praktischen Umgang mit der Musik: zwischen dem, was sich der rationalen Kontrolle unterstellen läßt, und den darüber hinausreichenden, aber für die Realisierung entscheidenden Momenten. Schließlich entspricht das, was Rousseau am Beispiel der Aufführungsversuche griechischer Musik wie an Hand der Interpretation der französischen Musik seiner Zeit durch einen Nicht-Franzosen und der italienischen durch einen Franzosen mit der Gegenüberstellung von „déchiffrer" und „lire" exponiert, in der Spannung zwischen dem vom Komponisten Intendierten, dem in der Notation Gefaßten, dem auf dieser Grundlage klanglich Realisierten und dessen Wirkung dem Grundproblem musikalischer Interpretation. Diese Spannung kann bedacht und sie muß (im Sinne jenes generellen Hinweises aus dem Vorwort des *Dictionnaire*, wo Rousseau von der Notwendigkeit der Lektüre für den Musiker spricht [oben, 122]) zumal dort immer wieder reflektiert werden, wo es um eine Aufführung aus den Voraussetzungen und aus der Zielsetzung historischer Praxis geht; auch wenn dieses Bedenken hinsichtlich des klanglichen Realisierens selber nicht mehr bieten kann, als eine produktive Provokation zur (nach)schöpferischen Gestaltung. Und daß sich Rousseau bei jeder Gelegenheit und zumal beim anscheinend Selbstverständlichen auf solche kritische Reflexion einläßt – so wie eine Erörterung zur Wiederholung der Teile im „Rondeau" mit der in dieser Hinsicht geradezu programmatischen Bemerkung beginnt: „Les routines sont des magasins de contre-sens pour ceux qui les suivent sans réflexion" (421) – gibt eben dem *Dictionnaire* auch und gerade dort, wo es um das musikalische Handwerk geht, unter den Quellen zur Aufführungpraxis seine besondere Stellung.

Daß jene Spannung dann ihr größtes Gewicht erhält, wenn der Augenblick des Erklingenden selber zur Sprache steht, und damit die Aufgabe des Interpreten, die

stets aufs neue vor ein Risiko führt, bei dem die besondere Wirkungsmöglichkeit der Musik den „magasins de contre-sens" einer handwerklichen Routine gegenübersteht, bestimmt Schärfe und Ausdauer, mit denen Rousseau immer wieder auf den „Notenfresser" verweist, über den es in jenem nun schon mehrfach genannten Artikel heißt[29]:

„CROQUE-NOTE ou CROQUE-SOL. *s.m.* Nom qu'on donne par dérison à ces Musiciens ineptes, qui, versés dans la combinaison des Notes, & en état de rendre à livre ouvert les Compositions les plus difficiles, exécutent au surplus sans sentiment, sans expression, sans goût. Un *Croque-Sol* rendant plutôt les Sons que les phrases, lit la Musique la plus énergique sans y rien comprendre, comme un maître d'école pourroit lire un chef-d'oeuvre d'éloquence, écrit avec les caractères de sa langue, dans une langue qu'il n'entendroit pas." (137/138)

Sein Gegenstück bilden die Ausführungen zur „*Expression* ... d'exécution", als eine umgreifende Zusammenführung der Aspekte, die sich aus der Funktion des „exécutant" ergeben. Daß hier – am Beispiel eben des Sängers, aber unter Einbeziehung des Orchestres – der Interpret in seiner (nach)schöpferischen Gestaltung mit einer Unmittelbarkeit angesprochen wird, die in der Sprachhaltung gleichsam das Wagnis seines Vorhabens zum Ausdruck bringt, entspricht der Tatsache, daß in seinem Tun der Zusammenklang zwischen „parole" und „chant" Gestalt annehmen kann, dessen köstliche, über die Zeiten hin Anklang findende „langue" alles zu sagen weiß, wie es am Schluß in unüberhörbarer Entsprechung zur Schilderung jener „premiéres chansons" an den Quellen glücklicher Zeiten (oben, 137) heißt: „... & il regnera un tel accord entre la parole & le chant, que le tout semblera n'être qu'une langue délicieuse qui sait tout dire & plaît toujours."[30]:

„Vainement le Compositeur saura-ti-il animer son Ouvrage, si la chaleur qui doit y régner ne passe à ceux qui l'exécutent. Le Chanteur qui ne voit que des Notes dans sa partie, n'est point en état de saisir l'*expression* du Compositeur, ni d'en donner une à ce qu'il chante s'il n'en a bien saisi le sens. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, & il ne suffit pas d'être sensible en général, si l'on ne l'est en particulier à l'énergie de la langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractère du Chant que vous avez à rendre, son rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, l'accent qu'il a par lui-même, celui qu'il suppose dans la voix de l'Exécutant, l'énergie que le Compositeur a donnée au Poëte, & celles que vous pouvez donner à votre tour au Compositeur. Alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces considérations vous auront inspirée; faites ce que vous feriez si vous étiez à la fois le Poëte, le Compositeur, l'Acteur & le Chanteur: & vous aurez toute l'*expression* qu'il vous est possible de donner à l'Ouvrage que vous avez à rendre. De cette maniere, il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicatesse & des ornemens dans les Chants qui ne sont qu'élégans & gracieux, du piquant & du feu dans ceux qui sont animés & gais, des gémissemens & des plaintes dans ceux qui sont tendres & pathétiques, & toute l'agitation du *Forte-piano* dans l'emportement des passions violentes. Par-tout où l'on réunira fortement l'accent musical à l'accent oratoire; par-tout où la mesure se fera vivement sentir & servira de guide

[29] Die Pariser Ausgabe hat im letzten Satz mit „pourroient" anstatt „pourroit" einen eindeutigen Druckfehler.

[30] Auch hier liegt offensichtlich ein Druckfehler vor, wenn die Pariser Ausgabe im letzten Drittel des Textes schreibt: „... accorder & unir les effets" anstelle von „leurs effets", wie es im Amsterdamer Druck heißt (1, 338).

aux accens du Chant; par-tout où l'accompagnement & la voix sauront tellement accorder & unir leurs effets, qu'il n'en résulte qu'une mélodie, & que l'Auditeur trompé attribue à la voix les passages dont l'Orchestre l'embellit; enfin par-tout où les ornemens sobrement ménagés porteront témoignage de la facilité du Chanteur sans couvrir & défigurer le Chant, l'*expression* sera douce, agréable & forte, l'oreille sera charmée & le coeur ému; le physique & le moral concourront à la fois au plaisir des Ecoutans, & il régnera un tel accord entre la parole & le chant, que le tout semblera n'être qu'une langue délicieuse qui sait tout dire & plaît toujours." (212/213)

*

Teil 2 dieser Studie erscheint in einem der nächsten Bände des *Basler Jahrbuchs.* Er enthält den Überblick zu den Themen sachlicher Information im engeren Kreis der Aufführungspraxis, die Untersuchungen zum Vergleich zwischen italienischer und französischer Musik sowie die Beobachtungen zu je einem charakteristischen Artikel der vokalen und der instrumentalen Praxis („Débit" und „Débiter" beziehungsweise „Accompagnement").