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)

Artikel: Verzierungsforschung und Aufführungspraxis : zum Verhältnis von Notation und Interpretation in der Musik des 18. Jahrhunderts

Autor: Schleuning, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869192

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.12.2025

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]

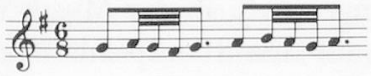
[13] Für den Pralltriller gelten die gleichen Regeln, wobei für die Form „zwar den Noten, nicht aber dem Wesen nach ein Pralltriller anwendbar" ist, da „wenigstens auf unseren heutigen Instrumenten durch ein noch so diskretes Schnellen ein mehr oder minder starker Accent entstände" ( ). Dagegen ergibt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

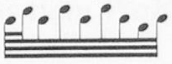
[14] Später wendet er diese Informationen an: Der geschnellte Doppelschlag sei eine Abart von Marpurgs Walze oder Rolle (115ff.); der Doppelschlag sei zwar vom Halbzirkel abgeleitet, der aber „von Unkundigen der Verzierungs-Manieren sehr leicht für den Doppelschlag gehalten wird." (132). Z.B. würde Bachs 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.

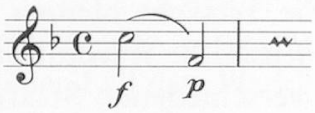
[35] Beispielhaft für die undogmatische Art, mit der teilweise um 1900 die Verzierungsfragen gesehen wurden, ist folgende Bemerkung Ernst Naumanns, zitiert bei EHRLICH (1898):

„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

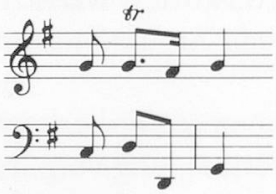
Die im vergangenen Teil ausgeführten Gedanken über die in unterschiedlichen Produktionsarten, nicht aber in Kategorien ästhetischer Unterordnung begründete Gegenüberstellung von Werk bzw. Satz und Verzierungen sind in der Verzierungsforschung kaum zu finden, bilden allerdings Gegenstand z. T. recht erregter 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]

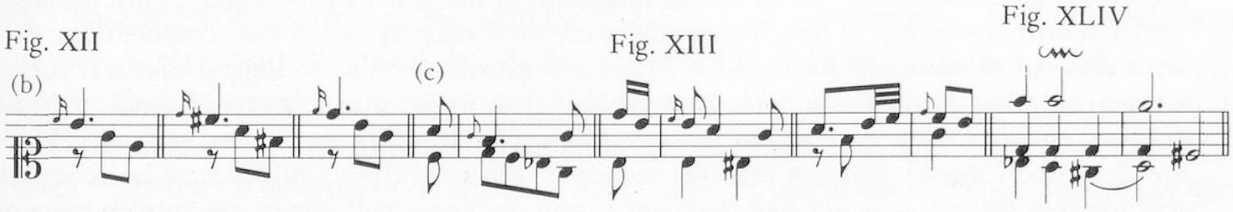
Natürlich ist das Kriterium des Parallelenverbots nicht aus der Luft gegriffen, sondern auf historische Quellentexte gestützt, vor allem auf eine Stelle bei Marpurg[27], englisch zitiert bei DONINGTON[28] („One must no more introduce falsy progressions with an appoggiatura than one may count on appoggiaturas 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.

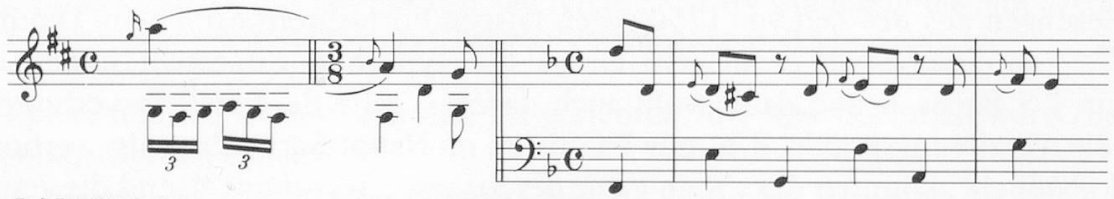
Das erste Argument hat keinesfalls Beweiskraft. Sowohl die Forschung um 1900[40] als auch wieder die jüngsten Forschungen der Ornamentik haben gezeigt, daß die Anweisungen der Traktate nach 1750 – also auch C. Ph. E. Bachs – nicht unbedingt für die Musik der J. S. Bach-Generation gültig sind. So zieht 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

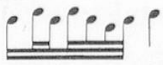
Betrachtet man die Beispiele für den zweiten Fall (schnelle Figuren), so ergibt sich – auch bei „Auf Schlag"-Spiel, wie es hier meist die „ausgeschriebenen" Realisierungen aus der Literatur verdeutlichen – ein anderes Hörbild:

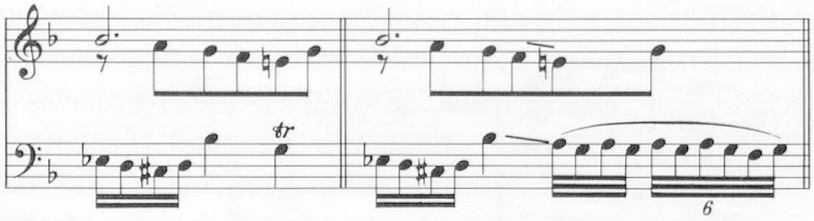
a) Triller

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:



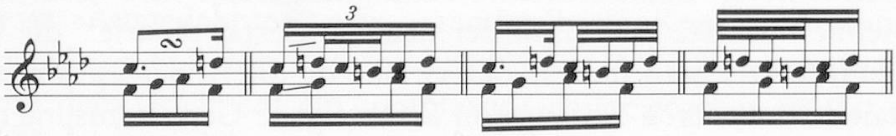


b) Pralltriller

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.



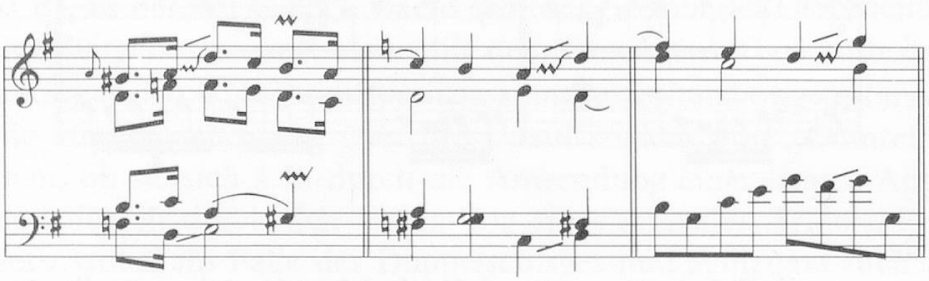
d) Kurzer Vorschlag

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."

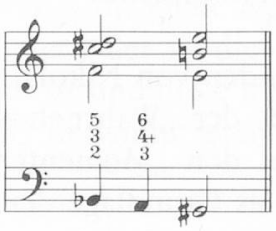
Das bedeutet, daß ein Ornament zwar für einen „präsenzzeitlichen Einzelton ... eintreten" kann, daß aber der „Einzelton im Ornament ... mangels genügender Auslebezeit nicht zur Hervorrufung eines vollen tonkörperhaften Eindrucks gelangt", wobei „diese Auslebezeit eines Tons ... das Mindestmaß an Dauer 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.

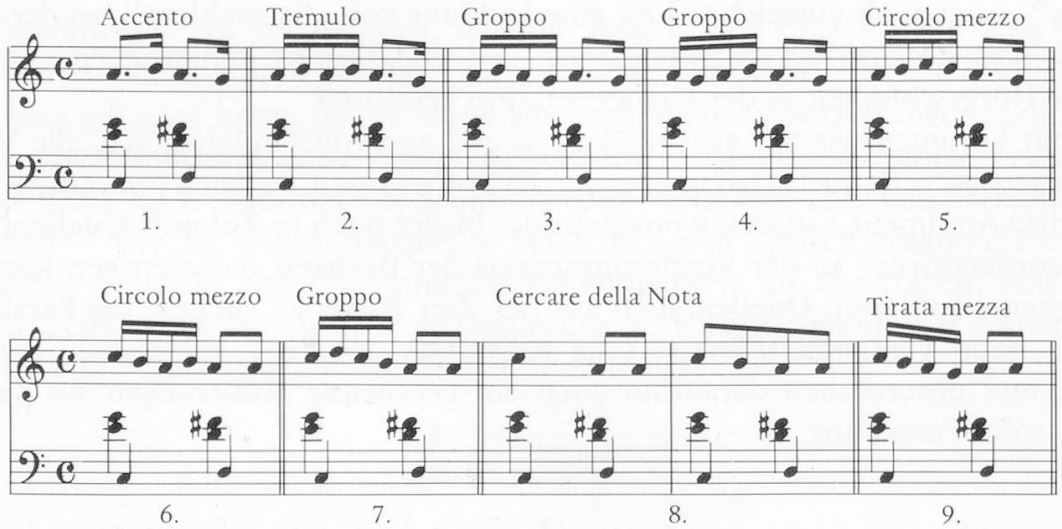
[74] Vgl. auch ARNOLD (1931), 286, wo Telemann genannt wird (*Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen*, 1733–1735), der reine Quinten im Ensemblespiel zwischen Melodieinstrument und rechter Hand des Generalbasses „durchwischen" läßt.

[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."

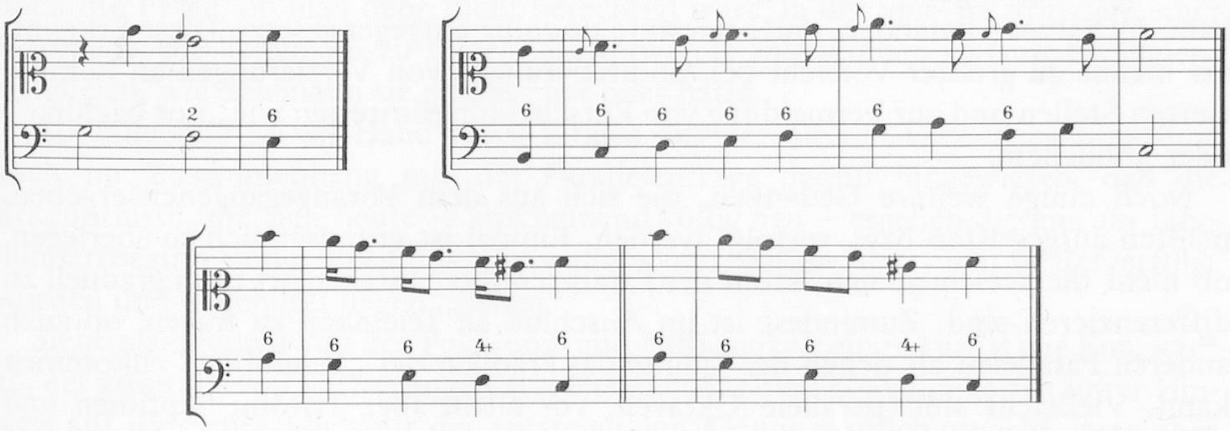
Zu fragen wäre, ob „ordentlich gehend" (am Beginn des gesamten Zitats) lediglich auf die der Beispielschreibung entsprechende, rhythmisch genau aufgeteilte Ausführung der Manieren zu beziehen ist, oder ob damit noch etwas anderes gemeint ist.

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

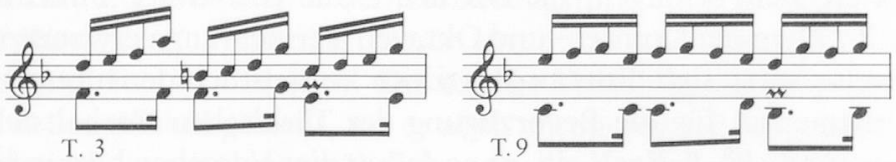
[82] Vgl. hier 45.

[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.

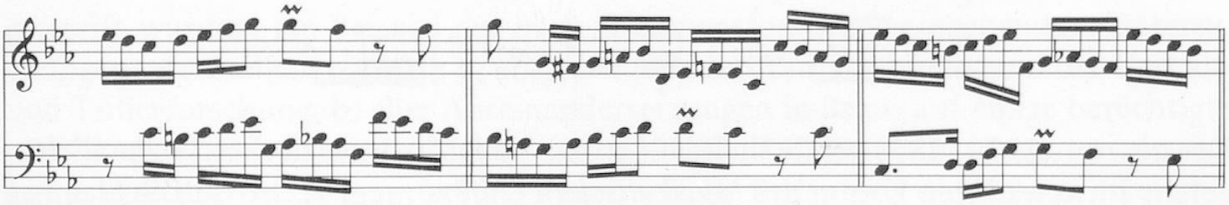
[89] 1911/12, 547.

[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."

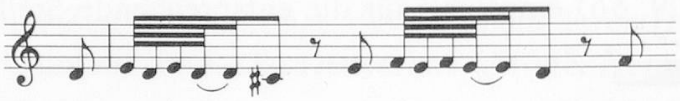
BODKY (1960, 173) meint, das „Seufzer-Motiv" „scheint sich jeder dokumentarisch belegten Erklärung zu entziehen ... Es scheint sich also keine andere Lösung als der Drei-Noten-‚Schneller' anzubieten."

[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

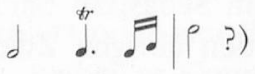
Die Erforschung der sich in den Werken Bachs ergebenden Verzierungsfragen war nach vielversprechenden Anfängen in der Zeit um die Jahrhundertwende während der zweiten Dekade des Jahrhunderts vor allem durch das Wirken DOLMETSCHS [1] in eine Sackgasse geraten. Was folgte, waren fast 50 Jahre dumpfen und 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).

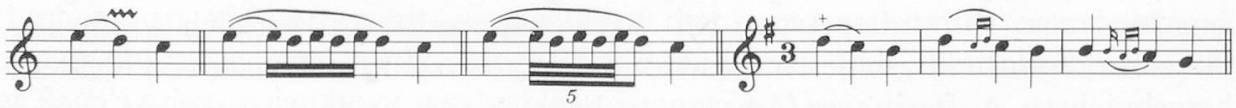
Dagegen ist der Verzierungsteil von Robert DONINGTONS Lehrbuch *The interpretation of early music* ([1]1963, [3]1974)[9] durch bemerkenswerte Klarheit und historische Fundiertheit gekennzeichnet.

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

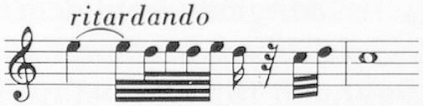
9 Vorstudien dazu sind die Artikel „Ornamentation" und „Ornaments" in *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (1954).

10 Diese These vertrat schon HAMMERSCHLAG (1949).

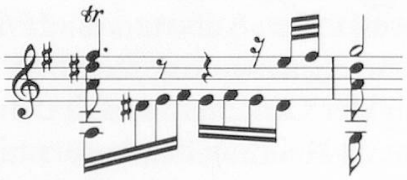
11 Vgl. dagegen DEPPERTs Gedanken zur harmoniebildenden Kraft der *accenti* in der Musik des 17. Jahrhunderts (1971): Dadurch sei unter Umgehung des Dissonanzenverbots der Septimakkord möglich geworden.

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

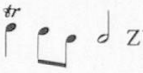
einem einfachen, verkürzten und evtl. von einer kurzen Pause eingeleiteten Nachschlag steht, wird gesagt, dieser Ruhepunkt „cannot arise when the trill is terminated by a turned ending taken normally at the speed of the trill itself" (184). Hier ist der Begründungszusammenhang unklar. Kann der *point 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).

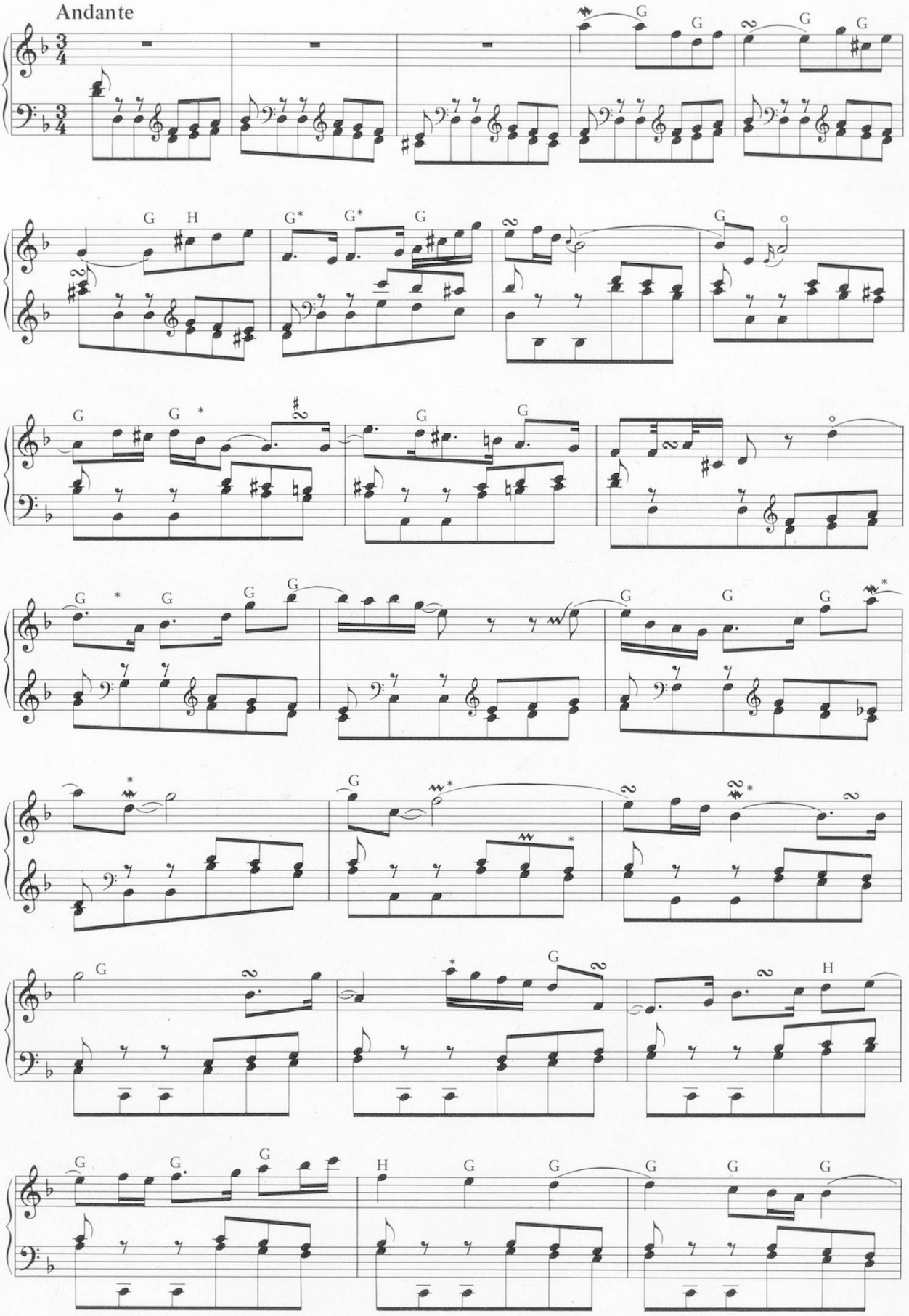
Wanda LANDOWSKA hat schon 1909 (186f.) eine Dekolorierung des Mittelsatzes des *Italienischen Konzerts* von J. S. Bach vorgenommen. Angeregt wurde sie hierzu möglicherweise durch die in der vorliegenden Studie im Abschnitt III c referierten Vorwürfe Johann Adolf Scheibes gegen Bachs Verzierungs-Ausschreibungen. 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.):

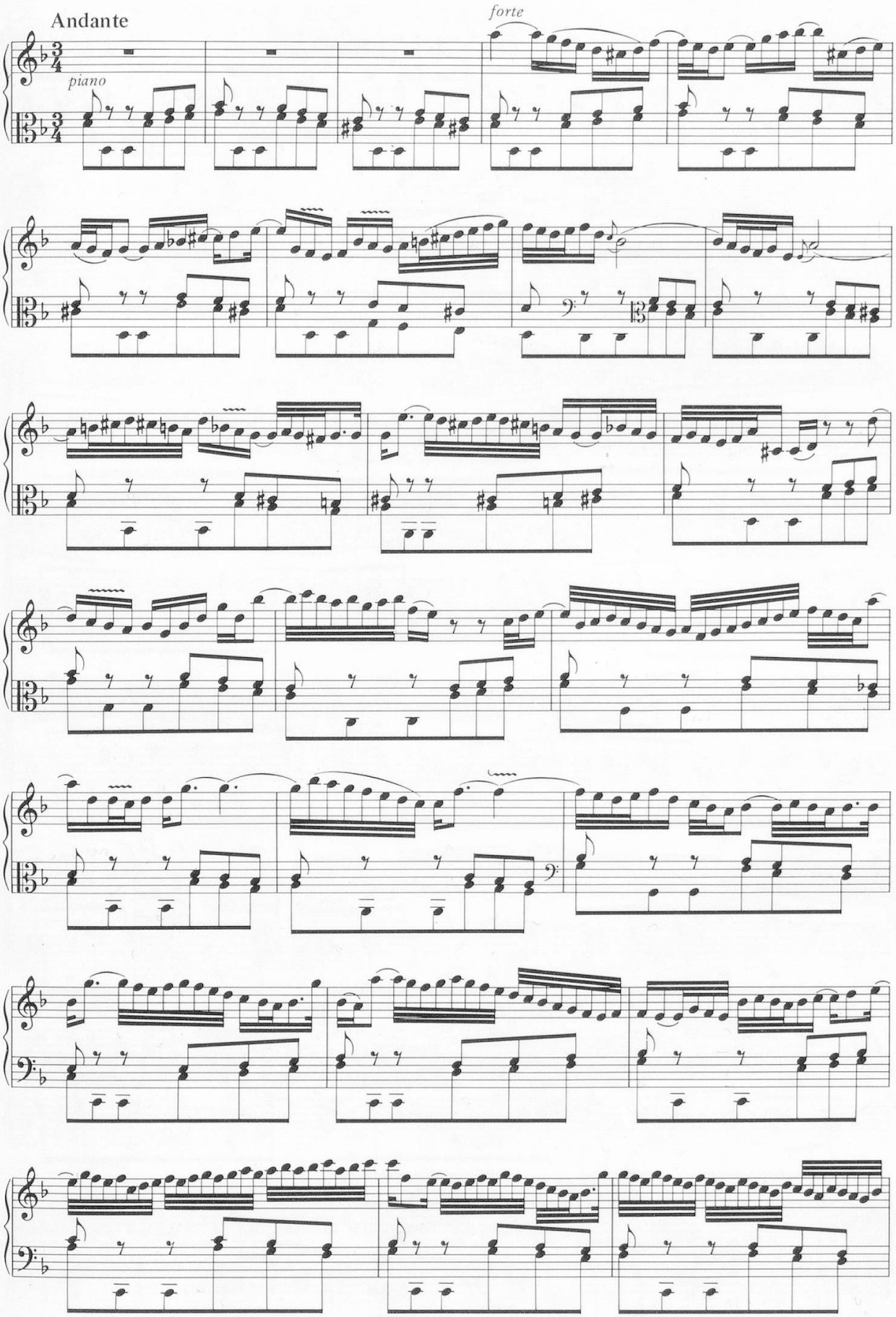
G „Manières arbitraires [willk. Manieren] ... certaines grandes notes pour embellir la ligne mélodique d'arabesques et de variantes",

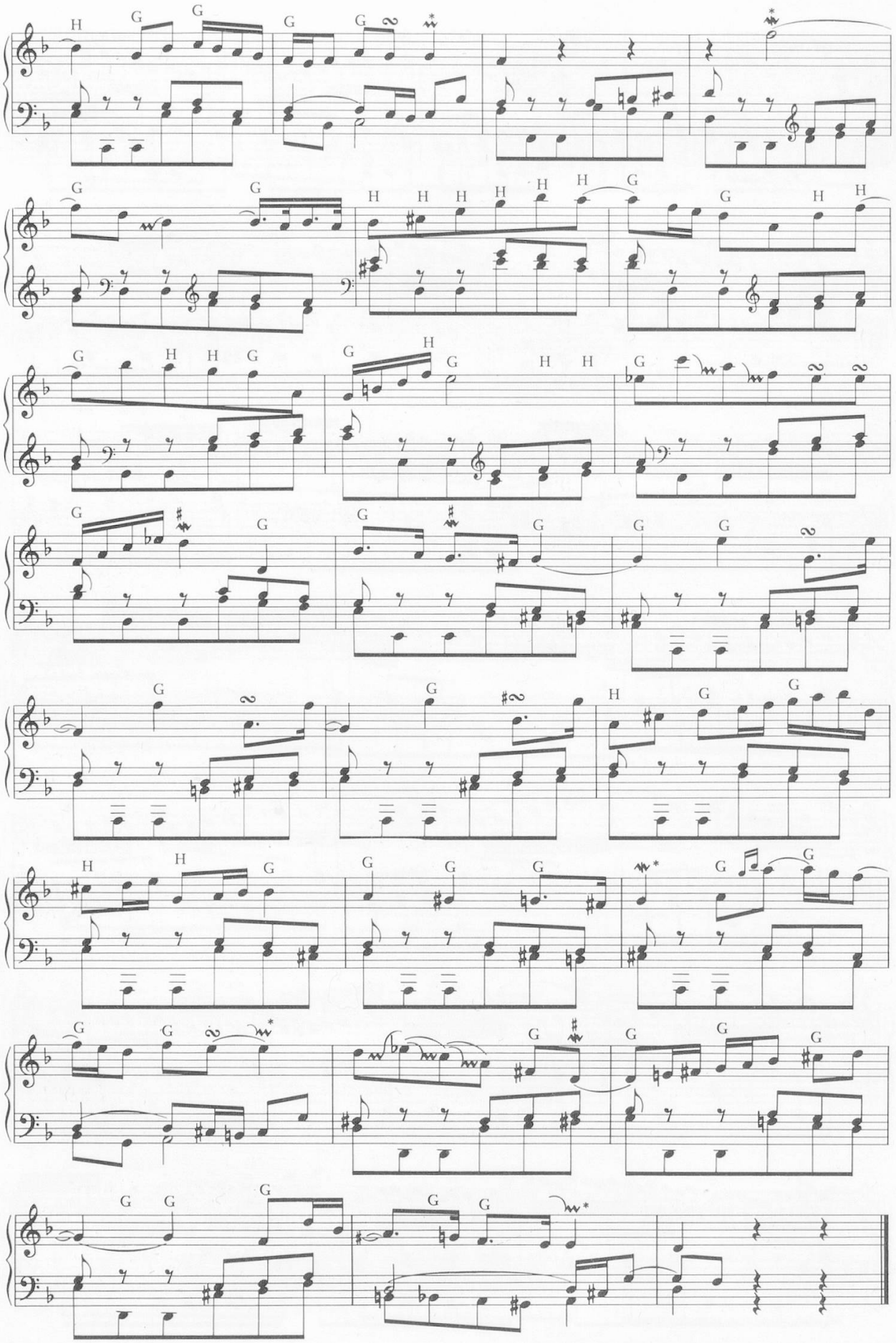
also offenbar Scheibes „Verblühmungen" ähnlich; allerdings wird hierdurch jede Art von Melodik als Verzierung deutbar.

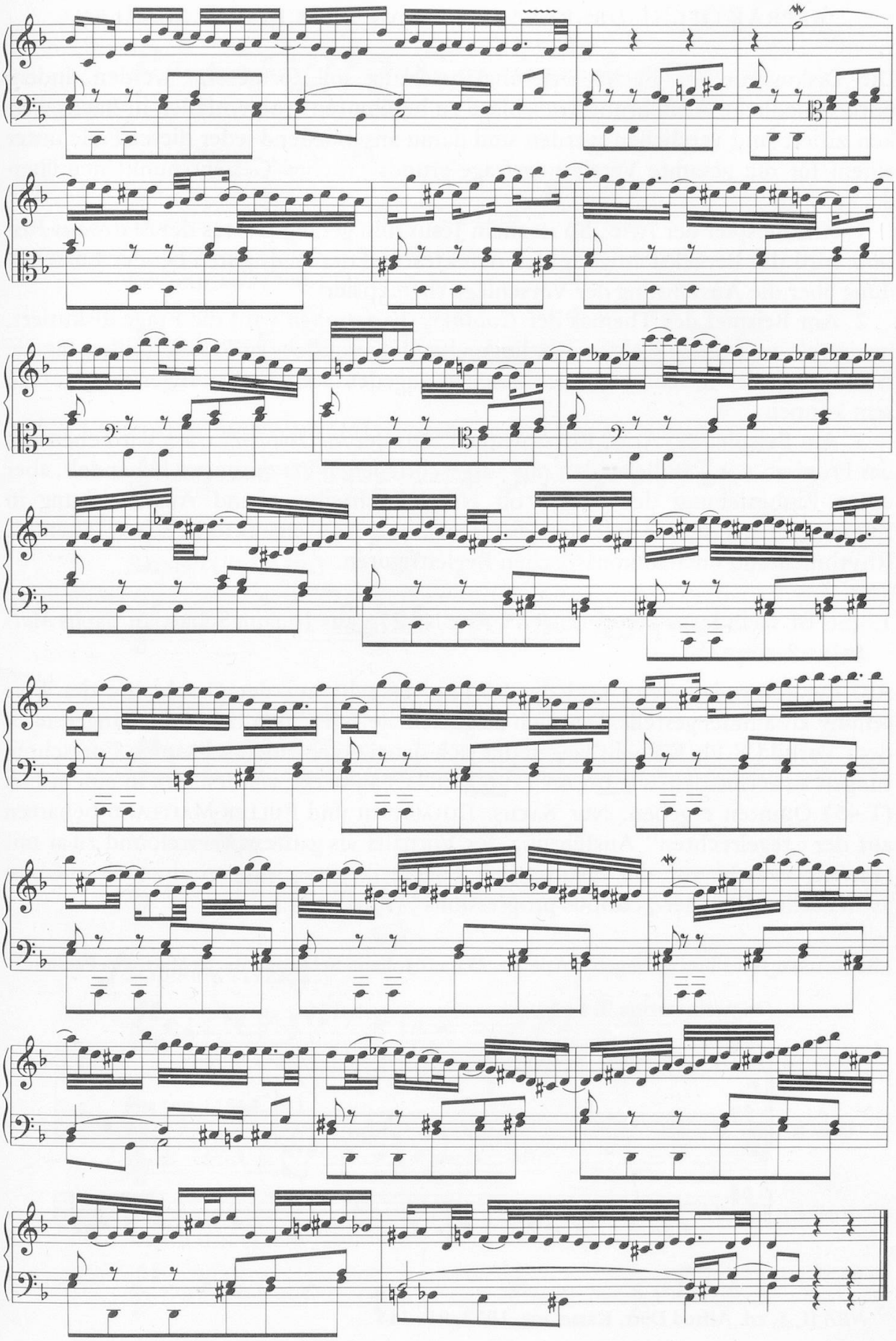
H „Tempo rubato, anticipation ou retard"
O „Appoggiatures simples écrites par Bach en petites notes"
* „Signes d'ornements indiqués par Bach: cinq pincés (mordant), cinq trilles (trillo) et quatre cadences doubles (doppelt-cadence)."

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.

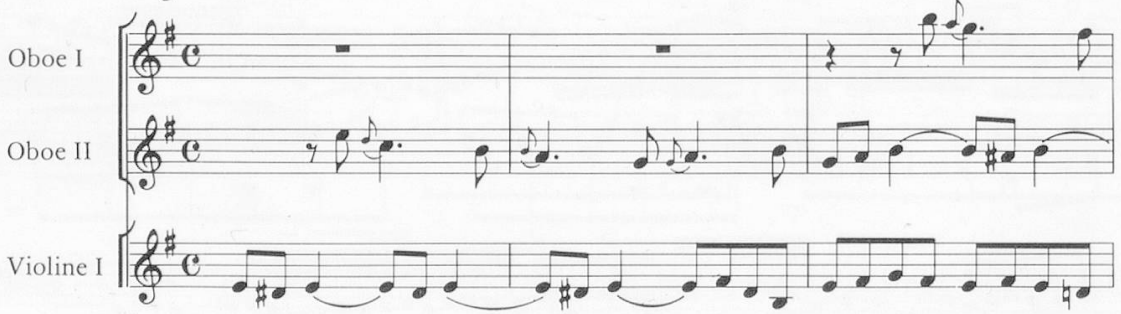
3. Am Beispiel der Arie „Erbarme dich" aus der *Matthäus-Passion* wird ebenfalls das Problem von Parallelstellen mit ausgeschriebenen Verzierungen behandelt, aber unter Einbeziehung der Frage, ob Nötchenschreibung und Ausschreibung in Zusammenhang stehen mit der Differenzierung von charakteristischen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

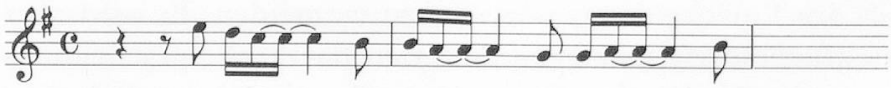
„So ist mein Jesus nun gefangen", Arie Nr. 27a aus Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion[23]

Originalnotation T. 1–3



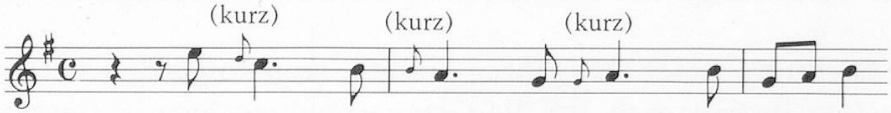
[23] *NBA* II, 5, ed. Alfred Dürr, Kassel etc. 1972, 95–115.

WAGNER (1869, 29)



GOLDSCHMIDT (1907, 188)

BEYSCHLAG (1908, 122)



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

SACHS (1912, 1301)

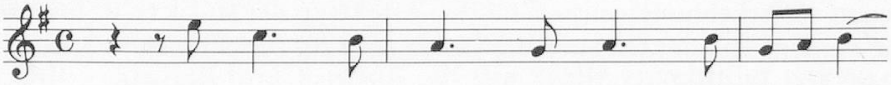
DOLMETSCH (1915, 106)

MOSER (1916, 12)

SCHERING (1923, 22)

EMERY (1953, 83)

WICHMANN (1966, 225)



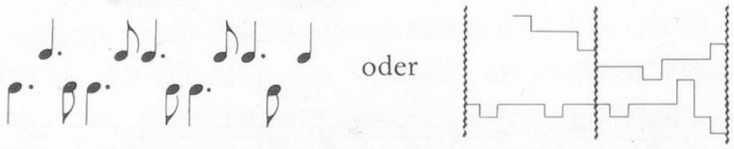
Dieser Beispielfall Bach'scher Ornamentproblematik soll dazu anregen, Einseitigkeit innerhalb des Entscheidungsprozesses zu vermeiden. Es wird oft so getan, als seien die wesentlichen bzw. einzigen Kriterien für diese Entscheidung die Regeln der Satztechnik, die Regeln der Theoretiker oder ein Höchstmaß 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:

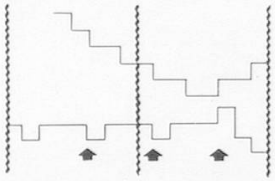
Für diesen Fall müßte man einen kurzen Vorschlag von Beyschlag, Goldschmidt, Wagner und Emery anwenden, der sich eventuell noch nach Art Frederick Neumanns[25] zum Nachschlag verschärfen ließe, etwa usw.

[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.

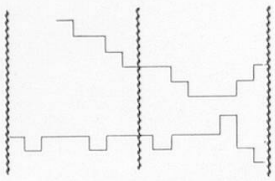
[25] Vgl. hier [73 ff.].

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.

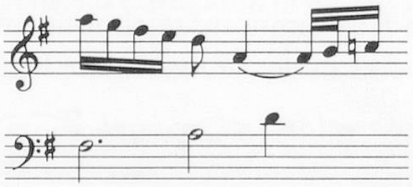
Die Ausführung des ersten Taktes ist nach dem Stand der heutigen Forschung verhältnismäßig klar: Der *pincé lié* entsteht aus der Überbindung des g'' vom zweiten zum dritten Viertel (entgegen WAGNER, FULLER-MAITLAND, DOLMETSCH, KELLER) und einem oder mehreren Mordentschlägen mit dem unteren Ganzton g''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

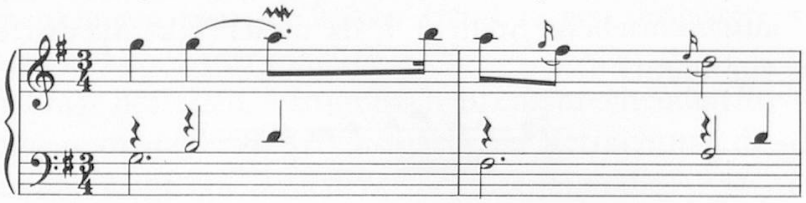
Faßt man die Parallelstellen des gesamten Themas ins Auge, so kann die Stelle T. 13 nicht unbedingt als Muster für ein antizipierendes Spiel in T. 2 gelten, auch wenn Melodik und Tonlage weitgehend und die Baß-Akkordbrechung vollständig identisch ist:



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-

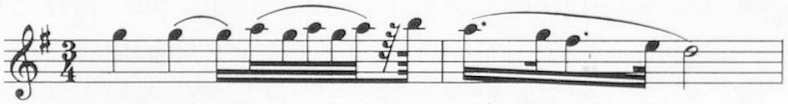
[26] *ABA* III, 2, ed. C. F. Becker, Leipzig, o. J., 263.

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

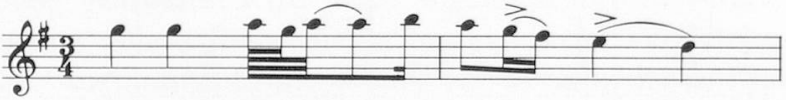


WAGNER (1869, 144)

DANNREUTHER (1909, 79)



FULLER-MAITLAND (1911, 549)



DOLMETSCH (1915, 153)

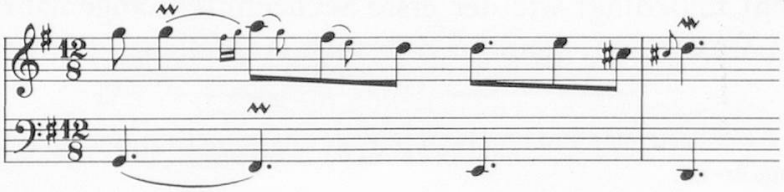
KIRKPATRICK (1938, 3)

KELLER (1950, 36)

EMERY (1953, 22)

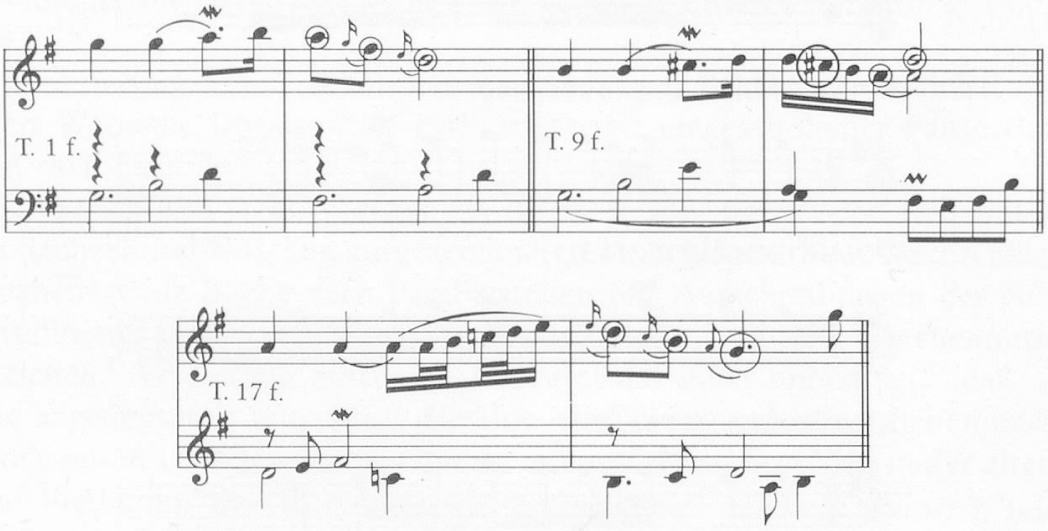
LEONHARDT auf Telefunken SAWT 9474 (Nachschrift)

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

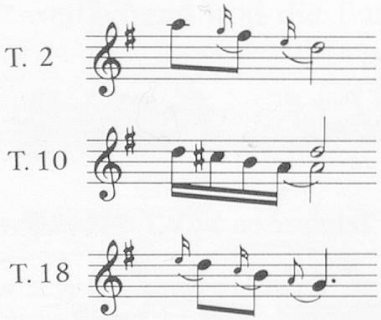


rungspraktischen Zweck bietet die Stelle T. 13 also ebensowenig wie etwa die „lombardisch" ausgeschriebene Stelle T. 7, da dieser Takt die dritte Stelle in einer Viertaktgruppe einnimmt:

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]

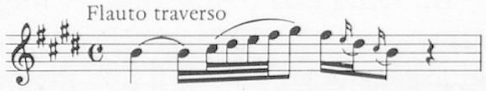
Es bleibt die Frage bestehen, warum Bach an entsprechenden Stellen unterschiedliche Schreibungen anwendete. Bei ausführlicher Betrachtung dieses einen schwierigen Falles können wohl nur unsichere Spekulationen die Antwort sein.[29] Ein weiterer Fall kann aber vielleicht zur Lösung hinführen.

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

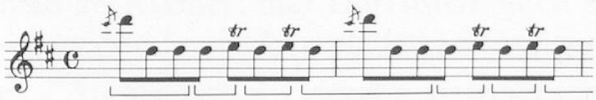
Ein Ausgangspunkt für die Lösung der in diesem Stück auftretenden Verzierungsprobleme kann die Auswertung von Parallelstellen sein, wie sie von SCHERING vorgenommen wird (vgl. die zusammenfassende Darstellung der Lösungsvorschläge durch die Forschung auf der Folgeseite).

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:



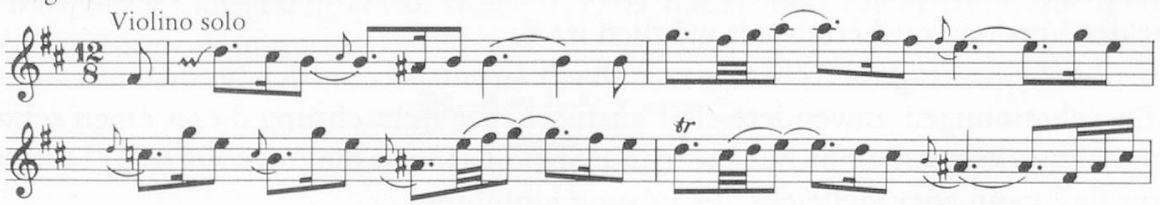
[29] Noch nicht weiter aufgegriffen wurde eine Untersuchung von BEER (1952) über die englische Klavierornamentik des 17. Jahrhunderts. In ihr werden Zusammenhänge zwischen Ornamenten und Artikulation hergestellt, die auch für das Spiel des Bach'schen Themas von Wichtigkeit sind. Die Folgerung aus einer 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:



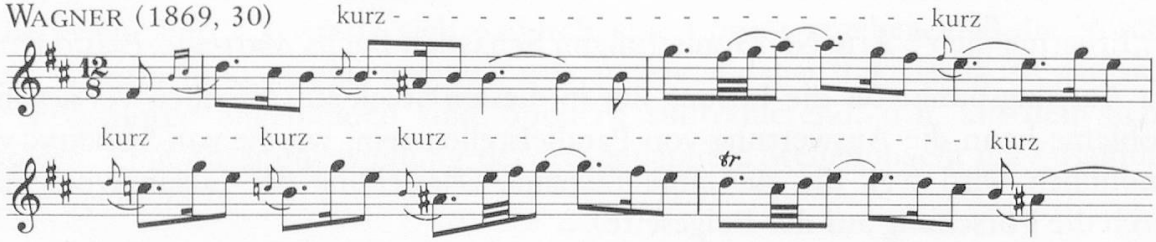
[30] *NBA* II, 5, ed. Alfred Dürr, Kassel etc. 1972, 179–184.

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

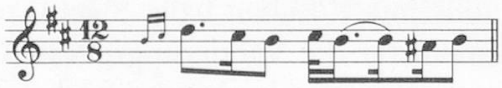
Originalnotation



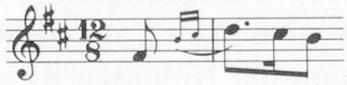
WAGNER (1869, 30)



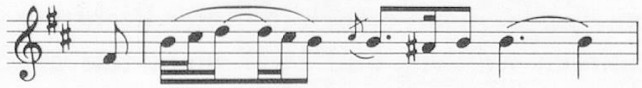
GOLDSCHMIDT (1907, 191)



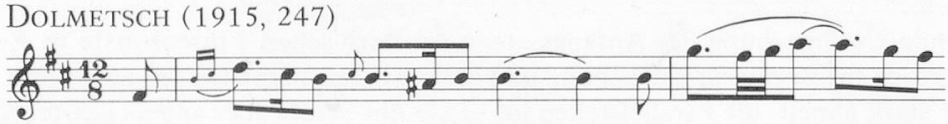
BEYSCHLAG (1908, 122)



DANNREUTHER (1909, 84)

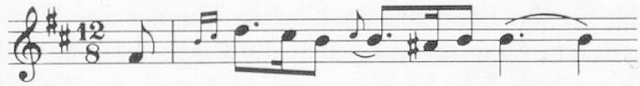


DOLMETSCH (1915, 247)

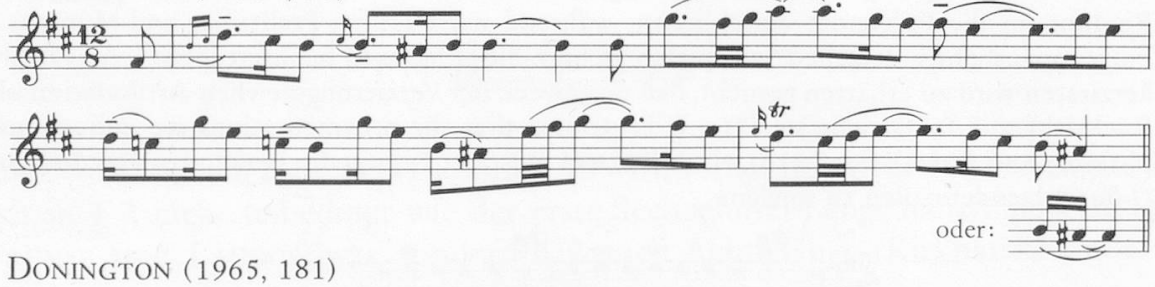


SCHERING (1923, 23)

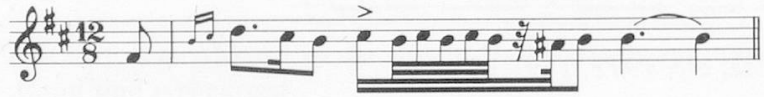
EMERY (1953, 27)



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.

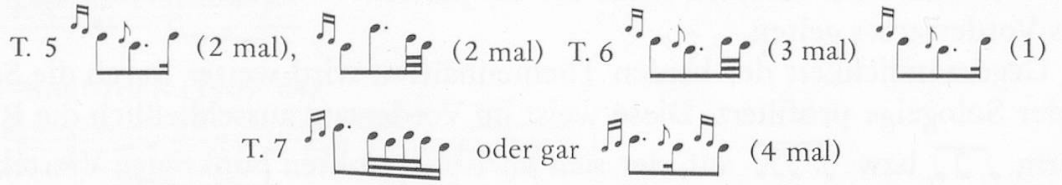
Die Gegensätzlichkeit der beiden Themenhälften wird weiter durch die Schreibung der Sologeige profiliert. Diese weist im Vordersatz ausschließlich die Rhythmusform ♩.♪♩ bzw. ♩.♬♩ auf, der sich an Ruhepunkten punktierte Viertelwerte einordnen. Die Verzierungen sind ausnahmslos mittels Zusatzzeichen angedeutet 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.:



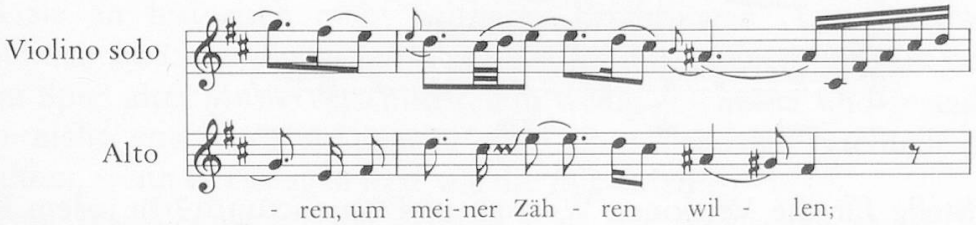
Ab T. 7 wäre eine abschließende Zusammenfassung der Vordersatz- und bisherigen Nachsatzmaterialien beobachtbar insofern, als der Grundrhythmus zurückkehrt, aber in der durchführungsbedingten Verzierungsgestalt der Takte 5 bis 6. Die aus diesen Beobachtungen ableitbare Hypothese wäre also, daß die Sekundärschreibung (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:



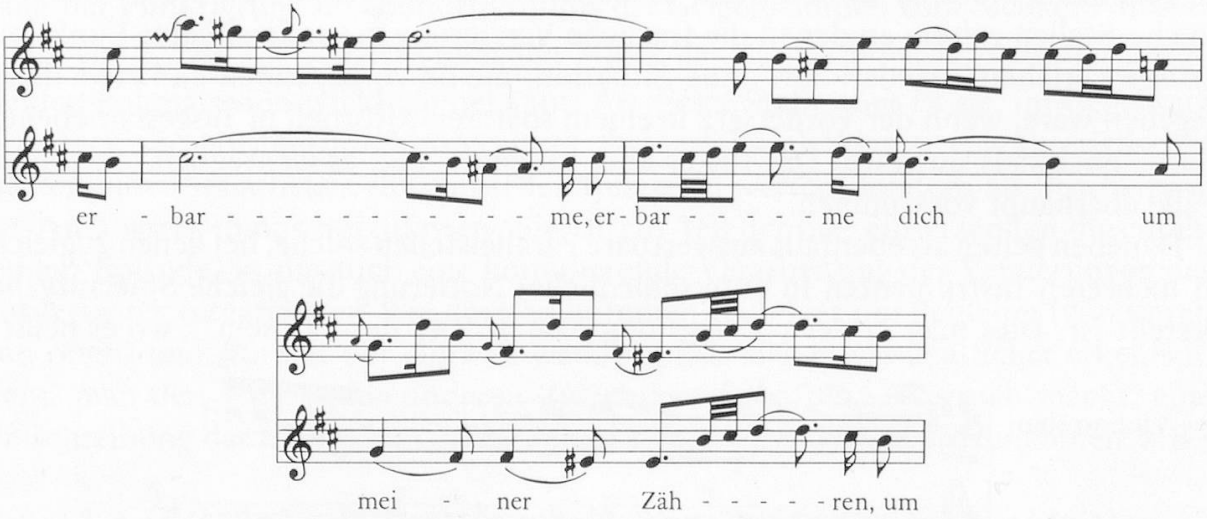
Hierfür kann im Rahmen dieser Arbeit keine Ausführungslösung angeboten werden. Aber die Analyse von Stellen dieser Art würde sicherlich auf der Basis umfassenderer Vergleichsarbeit tiefen Einblick in Verständnis und Praxis der Barock-Ornamentik geben, vor allem im Hinblick auf das Verhältnis zwischen 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