

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: Rousseaus Dictionnaire und die Aufführung der Musik seiner Zeit : kritisches, Information und Polemik : eine Einführung

Autor: Arlt, Wulf

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869193>

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: 23.02.2026

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

ROUSSEAU'S DICTIONNAIRE
UND DIE AUFFÜHRUNG DER MUSIK SEINER ZEIT:
KRITISCHES, INFORMATION UND POLEMIK
— EINE EINFÜHRUNG —

VON WULF ARLT

Teil 1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ABGRENZUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ A.a.O., 164.

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

EXÉCUTION-EXÉCUTER

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

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

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

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

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

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

„*Exécuter* une pièce de Musique, c'est chanter & jouer toutes les Parties qu'elle contient, tant vocales qu'instrumentales, dans l'Ensemble qu'elles doivent avoir, & la rendre telles qu'elles est notée sur la partition.

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

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

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

cuter“ mit dem Stichwort des „Ensemble“ exponierte. Das führt zur Auseinandersetzung mit einer einschlägigen Bemerkung Saint-Evremonds¹³:

„Comme la musique est ordinairement composée de plusieurs Parties, dont le rapport exact, soit pour l'Intonation, soit pour la mesure est extrêmement difficile à observer, & dont l'esprit dépend plus du goût que des signes, rien n'est si rare qu'une bonne *Exécution*. C'est peu de lire la musique exactement sur la Note; il faut entrer dans toutes les idées du Compositeur, sentir & rendre le feu de l'expression, avoir sur-tout l'oreille juste & toujours attentive pour écouter & suivre l'Ensemble. Il faut, en particulier dans la musique Française, que la partie principale sache presser ou ralentir le mouvement, selon que l'exigent le goût du Chant, le volume de Voix & le développement des bras du Chanteur; il faut, par conséquent que toutes les autres Parties soient sans relâche, attentives à bien suivre celle-là. Aussi l'Ensemble de l'Opéra de Paris, où la musique n'a point d'autre mesure que celle du geste, seroit-il, à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*Exécution*.

„Si les François, dit Saint-Evremond, par leur commerce avec les Italiens, sont parvenus à composer plus hardiment, les Italiens ont aussi gagné au commerce des François, en ce qu'ils ont appris d'eux à rendre leur *Exécution* plus agréable, plus touchante & plus parfaite.“ Le Lecteur se passera bien, je crois, de mon commentaire sur ce passage. Je dirai seulement que les François croient toute la terre occupée de leur Musique, & qu'au contraire, dans les trois quarts de l'Italie, les musiciens ne savent pas même qu'il existe une musique Française différente de la leur.“ (206/207)

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

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

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

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

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

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

¹⁴ A. a. O., 490.

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

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

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

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

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

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

ENSEMBLE-NOTES

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

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

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

Solche parallelen Texte sind für die Fragen nach der Systematik der Darstellung, nach der Begrifflichkeit, nach der Bandbreite der Beschreibungsmöglichkeiten musikalischer Sachverhalte und nicht zuletzt für die Ausrichtung des Textes auf ein Zielpublikum der Kenner und Liebhaber, wie es im Vorwort angesprochen ist, von besonderem Interesse. Ein erster Vergleich solcher Stellen zeigt, wie Rousseau einerseits zu immer wieder neuen Formulierungen tendiert, im einzelnen durchaus auch andere Akzente setzt und dabei in je anderer Weise zu einer kritischen Haltung provoziert – wie es ja den erwähnten Hinweisen im Vorwort auf die „observations neuves & vrais“ sowie die „vues utiles“ entspricht (vergleiche oben, 122) –, daß er andererseits aber die Grundpositionen beibehält, ja daß sich die Unterschiede der Formulierung hinsichtlich der analytischen Schärfe durchaus ergänzen. (Dies systematisch zu untersuchen, wäre Gegenstand einer eigenen Studie.)

Charakteristisch für solche Unterschiede der Formulierung ist etwa, daß Rousseau in „Exécution“ mit der Formulierung „lire la musique exactement sur la Note“ (oben, 128) den technischen Aspekt des präzisen Noten-Lesens sehr scharf betont und dementsprechend auch einen starken Akzent auf das Ausdrucksmoment setzt: neben dem „entrer dans toutes les idées du Compositeur“ fordert er das „sentir & rendre le feu d'expression“. Hier hingegen ist

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EXPRESSION (1)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PHRASE

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

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

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

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

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

C'est dans l'invention des phrases musicales, dans leurs

Proportions, dans leur entrelacement, que consistent les véritables beautés de la Musique.

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

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

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

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

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

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

ACCENT

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

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

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

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

„Autour des fontaines dont j'ai parlé les premiers discours furent les premières chansons: les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accens firent naître la poésie et la musique avec la langue, ou plutôt tout cela n'étoit que la langue même pour ces heureux climats et ces heureux tems où les seuls besoins pressans qui demandoient le concours d'autrui étoient ceux que le coeur faisoit naître.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sicher übernimmt Rousseau im *Dictionnaire* auch weitere Aspekte des Vergleichs zwischen Musik und Sprache, wie sie in der französischen Kunsttheorie seiner Zeit und nicht zuletzt aus dem traditionellen Zusammenhang der Musiklehre mit Grammatik und Rhetorik zur Verfügung standen. Doch steht die Frage nach dem „accent“ gleichsam im Mittelpunkt seines Verständnisses der Musik als einer „langage“. Das unterscheidet seinen Ansatz von den Beiträgen des deutschsprachigen Bereichs, die wesentlich stärker durch eine Gleichsetzung von Musik und Sprache sowie deren systematische Durchführung im Sinne einer Grammatik oder Rhetorik geprägt sind, wie sie etwa Johann Nikolaus Forkel noch 1788 in der Einleitung seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* vorlegte, entspricht aber, wie Fritz Reckow betonte, einer generellen Tendenz der französischen Beiträge zum Problemkreis der Sprachähnlichkeit beziehungsweise des Sprachcharakters der Musik²⁵: Ihrem pragmatischen und darin produktiven Zugang dient der Vergleich zwischen Musik und Sprache stärker als eine Provokation, die nicht zuletzt hinsichtlich der Expressivität die Unterschiede beider in den Vordergrund treten läßt. Diese Haltung zeigt sich darin, daß und wie Rousseau in der Arbeit mit dem Akzent-Begriff, die bis zur kompositionstechnischen Konkretisierung geht, immer wieder auch die Eigenständigkeit des Musikalischen betont und berücksichtigt. Sie fordert vom Komponisten die Konzentration je auf eine und damit die Vernachlässigung anderer Möglichkeiten des Akzents „selon les divers genres de Musique“: auf den „Accent rythmique & cadencé“ in den „Airs de Danse (zwar textlos, aber mit unterschiedlichem Charakter entsprechend der Sprache des Landes), auf den „Accent grammatical“ als maßgebendem Faktor für die Deklamation im Rezitativ, sowie auf den „Accent passionné“ in den „Airs dramatiques“, der freilich auf seine Weise auch den grammatischen Akzent aufnimmt. Und sie ließ Rousseau schließlich von einem gleichsam übergreifenden „Accent“ sprechen, „qu'on pourroit appeller musical, & qui est en quelque sorte déterminé par l'espece de Mélodie que le Musicien veut approprier aux paroles“ (3).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Goût

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

„Les plus belles pieces perdant infiniment de leur agrément, si elles ne sont exécutées dans le goût qui leur est propre, et ne pouvant donner une idée de ce goût en me servant des notes ordinaires j'ay été obligé de suppléer de nouvelles marques capables de faire entrer dans mes veûs ceux qui jouëront mes pièces ...“ (Paris 1711, Avertissement).

Ein Blick auf die Behandlung des „goût“ in Beiträgen zur Aufführungspraxis – dazu etwa Laurence Boulay, „Du goût dans l'interprétation de la musique française du temps de Couperin et de Rameau“, *L'Interpretation de la Musique française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, hg. von E. Weber, Paris 1974, 59–65 – verdeutlicht die Notwendigkeit zu Untersuchungen im Sinne der eingangs (116) skizzierten Fragestellung. Was fehlt, sind Arbeiten, die an Hand der einzelnen Lehrschriften den Fragen nachgehen, was bei den Texten jeweils unter die Instanz des Geschmacks fällt, wo die Grenze dessen liegt, was noch in Regeln zu fassen ist, wieweit der Geschmack schlechthin als Instanz eingeführt und wieweit unter bestimmten Aspekten differenziert wird, und so fort; zumal sich diese Untersuchungen an den Lehrschriften auf eine weitreichende Auseinandersetzung mit diesen Fragen in allgemeinen Texten der französischen Kunsttheorie stützen können (vergleiche den Überblick zum Stichwort „goût“ bei Knabe, a.a.O., 239–279, und die dort genannten Studien).

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

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

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

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

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

„... & souvent un Génie trop abondant a besoin d'un Censeur sévère qui l'empêche d'abuser de ses richesses. Sans *Goût* on peut faire de grandes choses; mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le *Goût* qui fait saisir au Compositeur les idées du Poète; c'est le *Goût* qui fait saisir à l'exécutant les idées du Compositeur; c'est le *Goût* qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur sujet; & c'est le *Goût* qui donne à l'Auditeur le sentiment de toutes ces convenances.“ (233)

Die Fortsetzung präzisiert diese Abgrenzung noch mit der Zuordnung „goût“ – „choses gracieuses“ – „petites expressions“ einerseits und andererseits „sensibilité“ (im gleichnamigen Artikel [428] und ebenfalls hinsichtlich des Verhältnisses Komponist–Ausführender–Hörer als „disposition de l'ame“ für „les idées vives“ umrissen) – „choses vraiment passionnées“ – „grandes expressions“: „Cependant le *Goût* n'est point la sensibilité. On peut avoir beaucoup de *Goût* avec une ame froide, & tel homme transporté des choses vraiment passionnées est peu touché des gracieuses. Il semble que le *Goût* s'attache plus volontiers aux petites expressions, & la sensibilité aux grandes.“ (ebenda)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

stets aufs neue vor ein Risiko führt, bei dem die besondere Wirkungsmöglichkeit der Musik den „magasins de contre-sens“ einer handwerklichen Routine gegenübersteht, bestimmt Schärfe und Ausdauer, mit denen Rousseau immer wieder auf den „Notenfresser“ verweist, über den es in jenem nun schon mehrfach genannten Artikel heißt²⁹:

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

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

„Vainement le Compositeur saura-t-il animer son Ouvrage, si la chaleur qui doit y régner ne passe à ceux qui l'exécutent. Le Chanteur qui ne voit que des Notes dans sa partie, n'est point en état de saisir l'*expression* du Compositeur, ni d'en donner une à ce qu'il chante s'il n'en a bien saisi le sens. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, & il ne suffit pas d'être sensible en général, si l'on ne l'est en particulier à l'énergie de la langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractère du Chant que vous avez à rendre, son rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, l'accent qu'il a par lui-même, celui qu'il suppose dans la voix de l'Exécutant, l'énergie que le Compositeur a donnée au Poète, & celles que vous pouvez donner à votre tour au Compositeur. Alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces considérations vous auront inspirée; faites ce que vous feriez si vous étiez à la fois le Poète, le Compositeur, l'Acteur & le Chanteur: & vous aurez toute l'*expression* qu'il vous est possible de donner à l'Ouvrage que vous avez à rendre. De cette manière, il arrivera naturellement que vous mettez de la délicatesse & des ornemens dans les Chants qui ne sont qu'élégans & gracieux, du piquant & du feu dans ceux qui sont animés & gais, des gémissens & des plaintes dans ceux qui sont tendres & pathétiques, & toute l'agitation du *Forte-piano* dans l'emportement des passions violentes. Par-tout où l'on réunira fortement l'accent musical à l'accent oratoire; par-tout où la mesure se fera vivement sentir & servira de guide

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

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

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

*

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