

**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.  
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 26 (1974)

**Artikel:** Interpretationsfragen bei alter Musik

**Autor:** Tagliavini, Luigi Ferdinando

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858862>

### **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:** 10.02.2026

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



*Prof. Dr. Luigi Ferdinando Tagliavini, Fribourg-Bologna*

## Interpretationsfragen bei alter Musik

Die Pflege alter Musik nimmt im heutigen Musikleben eine so wichtige Stellung ein, daß ihre Interpretation und Aufführungspraxis zu den Hauptproblemen der Musikwissenschaft und der lebendigen musikalischen Praxis gehören; es handelt sich um einen Fragenkomplex, dessen Erforschung eine enge Verbindung von historisch-philologischer Untersuchung und musikalischem Gefühl verlangt.

Anfangspunkt jeder Untersuchung ist selbstverständlich der musikalische Text. «Treue zum Text» ist heute ein geläufiges Schlagwort, das aber zu unzähligen Mißverständnissen Anlaß gibt, da die graphischen Symbole, aus denen der Text besteht, in den seltensten Fällen klar, vollständig und allgemeingültig sind.

Beim Streben nach Texttreue und stilistischer Echtheit darf man nie die Freiheit, in gewissen Fällen die extreme Freiheit aus den Augen verlieren, in deren Rahmen der Musiker der Vergangenheit sich bewegte. Es wäre in der Tat irreführend, nach einer einzigen stilistischen und klanglichen Wahrheit zu suchen, wenn derselbe musikalische Text Raum für zahlreiche verschiedene Aufführungs- und Interpretationsmöglichkeiten zuläßt. Die Wiederentdeckung einer solchen Freiheit und gleichzeitig der Grenzen, außerhalb deren die Willkür und der stilistische Irrtum liegen, ist wohl eines der Hauptziele der Forschung auf dem Gebiete der Aufführungspraxis. Wichtig ist also nachzuprüfen, was in der Notation, trotz der häufigen Ungenauigkeit der graphischen Zeichen, die endgültige Absicht des Komponisten darstellt und wo dagegen der Geschmack und die improvisatorische, mit-schöpferische Tätigkeit des (bzw. der) Interpreten zugelassen oder sogar vorausgesetzt ist.

Die meisten Instrumentalwerke aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die «per ogni sorta di strumenti» oder «da sonare e da cantare» bestimmt sind, bieten aufschlußreiche Beispiele solcher Freiheit der Interpretation. Die Kunst der Verzierung und der Koloratur (Diminuzione, Glosa) wird hier in den meisten Fällen den Ausführenden überlassen und muß jeweils den technischen und klanglichen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Instrumente angepaßt werden. Wann, in welchem Ausmaß und nach welchen stilistischen Prinzipien solche Verzierungs- und «Veränderungs»-Kunst anzuwenden sei, das stellt für den heutigen Musiker kein einfaches Problem dar. Dies um so mehr, als die Zeugnisse alter Musiker und Theoretiker nicht immer eindeutig und widerspruchsfrei sind; so finden wir im 16. Jahrhundert in Spanien einen Thomas de Santa Maria, der die Organisten über die Kunst der «Glosa» belehrt, und gleichzeitig einen Juan Bermudo, der dieselben Spieler vor



jeder Veränderung des notierten Textes warnt. Aus einem solchen Vergleich geht klar hervor, daß es notwendig ist, die Texte, die in gewisser Weise vollständig und endgültig sind, von denjenigen zu unterscheiden, die ein einfaches Gerüst darstellen. Im allgemeinen kann man feststellen, daß Texte instrumentaler Musik in Tabulaturenschrift fast immer Anspruch auf Vollständigkeit erheben, währenddem Werke, die in Partitur oder in Stimmbüchern überliefert sind, improvisatorische Eingriffe der Interpreten zulassen. Am Ende des 16. Jahrhunderts bieten die Instrumentalkanzonen Claudio Merulos interessante Beispiele dafür; einige davon sind in zwei Fassungen überliefert, eine für Ensemble und eine in Orgeltabulatur, wobei die erste schlicht, ganz unverziert und die zweite ungemein reich an vom Komponisten ausgeschriebenen Diminutionen ist.

In manchen Fällen wird aber eine besondere Vorsicht bei der Anwendung der Kolorierung empfohlen; so, wenn Girolamo Diruta im zweiten Teil seines *Transilvano* Giovanni Gabrielis Canzona «La Spiritata» intavoliert und betont, daß die Komposition auf schon genügend kurzen Notenwerten basiert («ha le fughe negre») und deswegen nicht koloriert werden darf.

Aber abgesehen von dem, was im musikalischen Text vieldeutig ist und dem individuellen Geschmack des Ausführenden offen bleibt, muß man all das untersuchen, was in der Notation nicht ausdrücklich oder nur annähernd, ungenau und unvollständig niedergelegt ist, wobei man es jedoch mit notwendigen, endgültigen Bestandteilen des musikalischen Werkes zu tun hat; es handelt sich um das Problem der Diskrepanz zwischen geschriebenem und erklingendem Notenbild. Wenn man sich mit alter Musik beschäftigt, sollte man immer an die Worte denken, mit denen am Ende des 18. Jahrhunderts Domenico Corri den Engländern die italienische Gesangkunst zu erläutern versuchte: «Wenn man ein Stück genau so sänge, wie es allgemein notiert wird, wäre die Aufführung nicht nur ganz ausdruckslos, sondern roh und plump.»

Trotz der Unvollkommenheit und Ungenauigkeit der Notation, ist, wie schon gesagt, eine genaue Prüfung der Texte unentbehrlich; aufschlußreiche Hinweise auf die klangliche Wiedergabe und Interpretation sind manchmal in den Texten selbst verborgen.

Was das spezifische Problem der Musik für Tasteninstrumente betrifft, wurden in älterer Zeit verschiedene, mehr oder weniger genaue Notationssysteme angewendet, in erster Linie die sogenannten «Tabulaturen»: die Zahlentabulatur der Spanier, die alphabetische der Deutschen und die miteinander verwandten Notentabulaturen der Italiener, der Franzosen und der Engländer, die dem heutigen System der Klaviernotation sehr nahestehen. Die Altitaliener haben aber noch einen anderen Notationstyp verwendet: die *Partitura*, die von den neapolitanischen Meistern eingeführt wurde (Rocco Rodio, 1575) und gelegentlich auch außerhalb Italiens Anwendung fand (Samuel Scheidts *Tabulatura nova*). Diese letzte war in erster Linie für Gelehrte und Berufsmusiker bestimmt: Jede Stimme wird auf einem eigenen Notensystem notiert, wobei jede Angabe zur Erleichterung einer klaviermäßigen Aufführung fehlt. Die *Partitura* will eben verschiedenartige Aufführungsarten ermöglichen; sie wird in der Tat häufig für Kompositionen verwendet, die hauptsächlich



für Tasteninstrumente bestimmt, aber auch mit anderen Klangmitteln (Soloinstrumenten oder Ensemble) aufführbar sind. So sind die Werke des G. M. Trabaci (1603 und 1615) «da sonarsi sopra qualsivoglia stromento, ma più proportionevolmente ne gli Organi, e ne i Cimbali». Die Vorteile der Partitur werden 1628 von Bartolomeo Grassi in der Vorrede des von ihm herausgegebenen Partiturdrukkes der *Canzoni* von Frescobaldi betont, dieses Notationssystem ist «commodo à i professori d'ogni sorte di strumenti, e che nell'istesso tempo possino vedere tutte le parti, cosa necessarissima à chi desidera sonar bene. Ogni sonatore potrà sonare ... in compagnia e solo ...». Es sei übrigens nicht vergessen, daß die Partitur als Notation für Klavier und gleichzeitig «per ogni sorta di strumenti» nicht in der italienischen Praxis begrenzt bleibt; in J. S. Bachs «Kunst der Fuge» findet sie eine der letzten und bedeutendsten Verwirklichungen.

Wenn uns die Partitur eine vielseitige Instrumentalpraxis bezeugt, beleuchtet sie aber wenig Einzelprobleme dieser Praxis.

Ganz verschieden ist das von den Tabulaturen gebotene Bild. Wenn die deutsche Orgeltabulatur oft die genaueste in der Notierung der Akzidentien ist und dadurch das Problem der «musica ficta» beleuchtet, bietet insbesondere die italienische *Intavolatura* ein Notenbild, das dem Klangbild am nächsten steht, und enthält außerdem spieltechnische Angaben. Hauptziel dieses Notierungssystems ist nicht, das polyphone Gewebe klar und durchsichtig darzustellen – auch wenn es sich um streng kontrapunktische Formen handelt –, sondern der klavieristischen Aufführungspraxis zu dienen. So entspricht die Verteilung des Notentextes auf die beiden Notensysteme genau der Verteilung auf die beiden Hände. Aufschlußreiche Beispiele des überwiegend praktischen Charakters dieser Notation werden durch den häufigen Gebrauch von Pausenzeichen gegeben, die nicht das Schweigen einer Stimme, sondern den Übergang einer Stimme von einer Hand zur anderen andeuten; es handelt sich also nicht um wirkliche musikalische Pausen, sondern sozusagen um «Handpausen».

Aus der Verteilung der Noten auf die beiden Systeme kann man interessante Folgerungen ziehen, nicht nur für Aspekte der Klaviertechnik, sondern auch für besondere klangliche und musikalische Ergebnisse, zum Beispiel für die Verwendung des «legato» oder des «non legato».

Für die Klärung dieses besonderen Problems, das zum Teil in enger Verbindung mit demjenigen der musikalischen Artikulation steht, ist auch die Kenntnis der alten Fingersatztechnik von besonderer Bedeutung. Es kann leicht gezeigt werden, daß ein absolutes Legato, so wie es die von der spätrömantischen französischen Schule kodifizierte gebundene Spielart verlangt, in älteren Zeiten keine Anwendung fand; es wäre aber ebenso falsch, auf das Legato ganz zu verzichten, da eine Spielart «più legato che si può» in gewissen Fällen von alten Musikern und Theoretikern (Antegnati, Diruta) ausdrücklich gefordert wird. Weitere Erklärungen zu dieser Frage werden uns wieder von der italienischen *Intavolatura* angeboten. Hier sind gelegentlich Haltebogen zu finden, die zwei Noten gleicher Höhe verbinden, welche zwei verschiedenen Stimmen angehören: ein auffallendes Zeugnis des Strebens nach einem strengen Legatospiel.



Was die schriftliche Notation im allgemeinen nicht ausdrückt, sind einige besondere rhythmische Manieren, die zu den wichtigsten Bestandteilen der alten lebendigen Aufführungspraxis gehören. Es handelt sich um Notenwerte, die gleich lang geschrieben, aber ungleich ausgeführt wurden. Je nach der Epoche und Schule hat es verschiedene solcher Manieren gegeben.

So liebten die Spanier in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie Francisco Correa de Arauxo bezeugt, die erste Note jeder Triole etwas länger als die beiden anderen zu halten.

Um dieselbe Zeit hatten die Italiener eine besondere Vorliebe für eine rhythmische Inegalisierung, die von den Ausländern als «lombardisch» (das heißt, *pars prototo*, «italienisch») bezeichnet wurde: die zweite Note jedes Paars (also die unbetonte) wurde ein wenig gedehnt. Frescobaldi kodifiziert diese Art für Sechzehntelnoten, die gleichzeitig mit Achtelnoten vorkommen.

Gerade umgekehrt waren die «notes inégales», die zu den typischen Merkmalen der französischen Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert gehören.

Manchmal, wenn auch selten, findet man Versuche (die für den modernen Forscher von höchstem Interesse sind), solche Manieren im schriftlichen Notenbild auszudrücken.

Ein besonderes Problem stellte für die Alten die Niederschrift von Kompositionen improvisatorischen Charakters dar, wo höchste Takt-, Tempo- und rhythmische Freiheit herrschte. Hier ist ein Vergleich zwischen zwei verschiedenen Richtungen nicht ohne Interesse. Einerseits bemühen sich die Italiener, bestimmte Notenwerte zu verwenden, um dem Spieler einige agogische Anhaltspunkte zu geben, auch wenn, wie Frescobaldi betont, diese Art Komposition «dem Takt nicht unterworfen werden darf» («non dee star soggetta a battuta»). Dagegen verzichteten die Franzosen in den «Préludes non mesurés» völlig auf die Anwendung von differenzierten Notenwerten. Bemerkenswert ist der Fall eines Froberger, der beide Traditionen gründlich kannte und beherrschte, aber in diesem Fall die italienische Methode bevorzugte, während ein Louis Couperin der französischen Notierungsart treu bleibt, auch wenn er «dans le style de M. Froberger» komponiert.

Vielleicht auf keinem andern Gebiete wie auf dem der Tokkata (von den ersten Beispielen in den Ricercari von M. A. Cavazzoni bis zu den Tokkaten und Fantasien für Orgel und Cembalo von J. S. Bach) sowie des «Prélude non mesuré» ist für eine überzeugende Wiedergabe die Verbindung von Textkenntnis mit Stilgefühl und lebendiger, persönlicher Interpretation unentbehrlich. Was die italienische Tokkata betrifft, insbesondere die affektbetonte Tokkata des Frühbarocks, sind Frescobaldis «Avvertimenti» zu seinem ersten Tokkatenbuch eine schätzenswerte Quelle für die Kenntnis und das Verständnis dieser phantasievollen und agogisch freien Aufführungsart.

Jedoch auch hier, trotz der extremen Ungenauigkeit der Notenzeichen, verdient der Text eine genaue Untersuchung; man findet darin in der Tat Bestätigungen zu den Avvertimenti und weitere Anregungen und aufführungspraktische Hinweise, die im allgemeinen übersehen werden.



Manchmal ist ein Vergleich zwischen verschiedenen Texten lehrreich: Einige Autoren geben sich in der Tat die Mühe, das graphisch darzustellen, was andere Komponisten stillschweigend dem Ausführenden überlassen. So finden wir zum Beispiel bei Frescobaldis Schüler und Nachfolger Michelangelo Rossi die genaue graphische Darstellung einer besondern Manier, die Frescobaldi in seinen Avvertimenti empfiehlt, ohne sie in seiner Notation auszudrücken.

Noch unvollständig sind unsere Kenntnisse auf dem Gebiete der Phrasierung und der Artikulation, wenigstens bis etwa zur Mitte des 17. Jahrhunderts, und zwar bis zu einer Zeit, als in die musikalische Notation besondere Zeichen eingeführt wurden, die Notengruppierungen und -trennungen ausdrücken: Bindebogen und Staccatopunkt.

Beim Fehlen solcher Zeichen sind indirekte Zeugnisse nachzuprüfen. Auch hier ist die Kenntnis des alten Fingersatzes und infolgedessen der technisch logischen und spontanen Notengruppierungen von großer Bedeutung. Aber manchmal begegnet man in der Notation selbst ausgesprochenen Phrasierungsangaben.

Ein Merkmal, das in handschriftlich oder gestochen überlieferter Musik beachtenswert ist, obwohl von den meisten modernen Ausgaben völlig vernachlässigt, ist die Balkensetzung. Wenn die Gruppierungen kleinerer Notenwerte durch Balken oft bloßen graphischen Konventionen folgen, so kommt ihnen in andern Fällen zweifellos eine musikalische Bedeutung zu.

Noch am Ende des 18. Jahrhunderts wird auf eine sinnvolle, der Phrasierung entsprechende Balkensetzung Wert gelegt. So meint zum Beispiel D. G. Türk: «Sorgfältigere Tonsetzer machen die Einschnitte bei kleineren Notengattungen dadurch kenntlich, daß sie die Note, auf welche der Einschnitt fällt, von den folgenden Noten absondern. Der Spieler hat daher bey solchen Noten, die absichtlich von den folgenden getrennt worden sind, sogleich den Finger von der Taste abzuheben, um den Einschnitt fühlbar zu machen.»

Es wurden bisher verschiedene Elemente des musikalischen Textes betrachtet, wobei alle graphischen Symbole nachgeprüft werden sollen, die Tonhöhe, -dauer (d. h. Tempo, Rhythmus, Agogik) und Notengruppierungen (Phrasierung und Artikulation) betreffen. Ein Punkt, den wir bisher noch nicht berührt haben, betrifft die eigentliche klangliche Wiedergabe. Den oben genannten Elementen müssen wir also jetzt den Grundbegriff Klang und Klangfarbe hinzufügen. Es ist selbstverständlich, daß zu einer stilechten Aufführungspraxis auch und in erster Linie eine authentische klangliche Wiedergabe gehört. Es handelt sich dabei um ein nicht immer leicht lösbares Problem.

Auch hier, wie für die anderen Bestandteile des Notentextes, muß man zuerst feststellen, ob die klangliche Verwirklichung vom Komponisten mit Genauigkeit vorgesehen wurde oder ob sie Raum für verschiedene mögliche Lösungen zuläßt.

Es ist bekannt, daß eine große Freiheit in der Wahl der klanglichen Mittel für die Ensemblemusik bis etwa zur Mitte des 17. Jahrhunderts charakteristisch ist. Es ist aber klar, daß eine solche Freiheit nicht mit einer totalen Willkür identisch sein kann und daß, wenn gewisse Grenzen überschritten werden, man nicht mehr von Stil- und klanglicher Echtheit sprechen kann. Solche Grenzen wurden von den



alten Meistern dem «guten Geschmack» und dem Scharfsinn des Spielers («al buon gusto e fino giuditio del sonatore») überlassen. Stilgefühl und «bon goût» müssen praktisch für den modernen Spieler übereinstimmen.

Die Wiederbelebung alter Musikinstrumente für eine authentische Wiedergabe der alten Musik ist diesem Anspruch zu verdanken: der kultivierte und empfindliche Musiker stellt mehr und mehr die Unmöglichkeit fest, diesen besonderen Geschmack ohne Hilfe entsprechender klanglicher Mittel zu erreichen.

Auch auf dem Gebiete der Musik für Tasteninstrumente findet man, neben Werken, für welche die klangliche Wiedergabe mit Genauigkeit bestimmt ist, Werke, die eine größere Wahlmöglichkeit erlauben. Es handelt sich um die Literatur «per ogni sorta di strumenti da tasto», wofür Kirchenorgel, Kammerorgel, Regal, Cembalo, Spinett und Clavichord gleichzeitig in Frage kommen. Man darf aber nicht glauben, daß eine solche Freiheit die aufführungspraktischen Probleme irgendwie erleichtert; in der Tat verlangt dieselbe Komposition verschiedenartige Wiedergaben oder sogar ausgesprochene Bearbeitungen je nach den klanglichen und technischen Gegebenheiten des gewählten Instruments. Vergleiche Frescobaldi's Anweisungen über die Aufführung am Cembalo mit Anwendung des Arpeggio und Ad-libitum-Wiederholungen von Noten und Akkorden «per non lasciar voto l'istrumento» oder die Vorschrift zu einer Tokkata des A. Scarlatti, wo das Tenuto-spiel an der Orgel dem Arpeggiando am Cembalo gegenübergestellt wird.

Gerade diese vielseitige Bestimmung erklärt zum Teil die häufigen Lücken und Ungenauigkeiten der Notentexte. So ist zum Beispiel auch das fast vollständige Fehlen von Pedalangaben in der italienischen Orgelliteratur zu verstehen; auch im Falle von liturgischer Musik wollte der Komponist nicht von vornherein die Bestimmung auf einen einzigen Instrumententyp beschränken. Bedeutungsvoll sind in dieser Hinsicht die Bezeichnungen zu den beiden großen Pedaltokkaten im zweiten Buch von Frescobaldi: «sopra i pedali per l'organo, e senza».

In bezug auf die Grenzen dieser Freiheit genügt es, hier zu erwähnen, wie unbefriedigend jeder Versuch wäre, Tastenmusik des 16. oder 17. Jahrhunderts auf einem modernen Hammerklavier wiederzugeben. Noch viel größer sind aber die Ansprüche eines stilistisch raffinierten Spielers; auch ein Cembalo wird als unbefriedigendes Klangmittel empfunden, wenn es sich um ein industrielles Instrument oder sogar auch um ein altes authentisches handelt, das aber einem anderen Stilbereich als dem der aufgeführten Musik angehört.

Gute, getreue Kopien alter Instrumente verschiedener Epochen und Bauschulen sind übrigens heute leicht zu finden.

Ein einziges Instrument bildet eine Ausnahme: die Orgel. Es gibt ja zahlreiche alte, gut restaurierte und tadellos spielbare Orgeln; es handelt sich aber um Exemplare, die sich an bestimmten Orten völlig unbewegbar befinden.

Was die zeitgenössische Orgel betrifft, wurden in den letzten Jahrzehnten traditionelle Konstruktionsmethoden und «klassische» Klangfarben wieder aufgenommen, welche die Aufführung alter Musik zweifellos erleichtern. Eine stilechte klangliche Wiedergabe der ganzen Orgelliteratur bleibt jedoch eine Utopie, auch wenn



der Spieler über eine reiche und breite Klangpalette verfügt. Trotz zahlreicher Versuche wurde ja die «Universalorgel» nie verwirklicht. Der Organist muß sich also in vielen Fällen mit klanglichen Annäherungen begnügen.

Bei diesem Problem ist es klar, daß je größer die vom Komponisten vorgesehene Klangwahl ist, desto leichter eine stilgerechte Aufführung auf verschiedenartigen Instrumenten sein wird. Wenn aber das Klangbild durch genaue Registrierungsangaben streng vorgeschrieben wird, sind authentische Klangmittel wünschenswert oder unentbehrlich. Ein typisches Beispiel wird von der französischen klassischen Orgelliteratur angeboten, wo jedes Werk für bestimmte Klangfarben sozusagen nach Maß gearbeitet ist, Farben, die oft außerhalb der französischen Orgel unübersetzbar sind.

Die Anwendung von verschiedenen Instrumenten, die jeweils der klanglichen Welt der verschiedenen Werke entsprechen, wäre auch für den Orgelspieler die Ideallösung. Das wird heute normalerweise bei qualifizierten Schallplattenaufnahmen verwirklicht, bleibt aber selbstverständlich aus der üblichen Aufführungs- und Konzertpraxis ausgeschlossen.

Diese Schwierigkeit, eine wirklich einwandfreie klangliche Echtheit zu erreichen, hat neuerdings zu Versuchen in ganz anderer Richtung geführt. Der heutige Orgelbauer sollte, so wie der zeitgenössische Komponist, neue Wege betreten und neue Klänge schaffen; damit sollte auch die alte Musik, ohne jede Sorge für eine klangliche Stilechtheit, «uminterpretiert» werden. Es ist klar, daß eine solche Lösung völlig außerhalb des Bereiches unseres Themas und unserer spezifischen Problematik liegt. Die Frage bleibt offen, und ich möchte sie in diesem Rahmen auch offen lassen. Eine allgemeingültige Lösung existiert wohl nicht.

Ziel dieses Referates war ja, wie schon angekündigt, Probleme zu zeigen und zur Diskussion zu stellen.

Zum Abschluß möchte ich noch einmal die Notwendigkeit betonen, daß auf dem Gebiete der Aufführungspraxis die forschende Tätigkeit des Gelehrten und die lebendige Phantasie des Interpreten sich zu einer Ganzheit vereinigen und daß sich die stilistische Strenge mit jenem «guten Geschmack» identifiziert, der für die alten Meister das Wesen jeder echten Interpretation darstellte.