

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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 48 (2007)

Artikel: "Eine sonderbahre Anmuth". Grazie und Anmut in der Musik für
Tasteninstrumente

Autor: Bötticher, Jörg-Andreas

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858725>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.01.2026

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

«Eine sonderbahre Anmuth». Grazie und Anmut in der Musik für Tastensinstrumente

«Grazie ist nicht lernbar».¹ Wer damit nicht beschenkt worden ist, versucht sich durch die «löbliche Verstellungskunst»² Elemente der Grazie zu eigen zu machen. Wenn die Grazie bewusst eingesetzt wird, scheint sie jedoch augenblicklich zu verschwinden. Dennoch findet man in der Zeit des 16.–18. Jahrhunderts auffallend viele Aussagen zu Grazie und Anmut. Eine Beobachtung von Jean-Claude Zehnder zur «sonderbahren Anmuth» aufgreifend soll der Frage nachgegangen werden, wie die Begriffe Anmut und Grazie speziell in der Musik für Tastensinstrumente von 1550–1800 verwendet wurden.³ Nach einem einführenden Teil (I) zur Ästhetik der Anmut und ihren verschiedenen Benennungen und Ausprägungen werden Aussagen zur Anmut in der Musik chronologisch dargestellt und verglichen (II). Anhand einer Zusammenstellung von Werken, die das Wort *gracieusement* oder *grazioso* im Titel tragen, wird ein Bild des Graziösen in der Musik des 18. Jahrhunderts skizziert. Teil III bietet eine Übersicht über die vielfältigen Zusammenhänge zwischen Grazie und Musik und fragt nach ihrer praktischen Implikation für das Spiel auf Tastensinstrumenten.

* Ich danke folgenden Bibliotheken und Verlagen für die freundlich gewährten Publikationsrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Musikabteilung; Bibliothèque National, Paris; Fitzwilliam Museum, Cambridge; Minkoff-Editions, Genf; Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung; Universitätsbibliothek Basel; Universität Heidelberg, Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars; Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle (Saale); Editions Jean-Marc Fuzeau, Courlay (France), Collection de facsimilés dirigée par M. Jean Saint-Arroman.

1 CASTIGLIONE, *Cortegiano*, I, 25: «[...] benché e' sia quasi in proverbio che la grazia non s'impari».

2 QUANTZ, *Versuch*, Kap. 17, Abs. 7.

3 ZEHNDER, *Delicatesse*, S. 116.

I. Ästhetik der Grazie und der Anmut

Eine «graziöse Pirouette» einer Eiskunstläuferin, «anmutige Figuren» in einem Ballett, eine angenehme und sanft einlullende Stimmung in einem *Andante grazioso* – dies sind Relikte einer Kunst und Wahrnehmungsart, die in deutschsprachigen Ländern heute scheinbar kaum mehr eine Rolle spielt. Nahezu unbemerkt sei die Anmut als oberstes Schönheitsideal der bürgerlichen Kunstepoche verschwunden.⁴ Dennoch hat sich in uns ein Gefühl erhalten, genau zu wissen, was Anmut, Reiz oder Charme sei. In Ländern, in denen das lateinische Wort *gratia* Eingang in die Sprache gefunden hat, ist die Situation wieder anders. So ist in Frankreich, Italien und England *grâce/ grazia/ grace* heute noch in der dreifachen Bedeutung als Anmut, Dank (*grace à toi*) und Gnade (*la grace de dieu*) sprachlich präsent.⁵ Hundertfach geht das Wort *grazie* einem Italiener täglich von den Lippen, und am Kiosk findet man ein Lifestylemagazin mit dem Titel *Grazia*. Wer denkt dabei noch an die drei Grazien?

Die drei Grazien

Die drei Chariten (griech. *charis*, lat. *gratia*), Aglaia, Thalia und Euphrosyne verkörperten in der Antike das Stilideal der Charis in seiner dreifachen Ausprägung als *charieis* (lieblich, angenehm), *charízethai* (sich freundlich zeigen), *chárin eidénai* (Dank abstaten). Sie erfüllen die Rolle «dienender, schmückender, musizierender und tanzender Begleiterinnen der Liebesgöttin».⁶ In ihren dreifachen, aufeinander bezogenen Bewegungen (geben – empfangen – erwidern) sieht schon Seneca eine Verkörperung der *liberalitas* (Freigebigkeit). Im Rückgriff auf antike Vorstellungen werden sie noch in Zedlers Universallexikon (1738) als die Göttinnen der «Annehmlichkeiten, Wohlthaten und Danckbarkeit» bezeichnet.⁷

Bezüglich der Bedeutungsgeschichte der Grazie und der Anmut seit der Neuzeit sei verwiesen auf die jüngsten Monographien und auf die entsprechenden Artikel in den einschlägigen historischen und modernen Wörterbüchern.⁸ Die dort aufgezeigte Bedeutungsvielfalt ist unendlich reizvoll und gleichzeitig enorm verwirrend. So werden beispielsweise im

4 KLEINER, *Die verschwundene Anmut*, S. 14.

5 Siehe dazu auch KLEINER, *Anmut*, S. 196.

6 PAULY, *Lexikon*, Bd. 1, Sp. 1136.

7 ZEDLER, *Lexikon* Bd. 11, S. 325 f.

8 KLEINER, *Die verschwundene Anmut*; MERTENS, *Grazien*; KNAB, *Anmut*. Zu Anmut allgemein siehe auch HWR I, Sp. 610–632 und KLEINER, *Anmut*.

Thresor de la Langue Française von Nicot (1606) 80 (!) Bedeutungsvarianten von *grâce* genannt, jeweils mit ihrem lateinischen Äquivalent.⁹ Im *Dictionnaire de l'Académie française* (1. Edition 1694) sind es immerhin noch sieben.¹⁰ Im Folgenden soll versucht werden, in knapper Form die verschiedenen Konnotationen und Ausprägungen der Grazie zu benennen, um danach die musikalischen Aussagen besser einordnen zu können.

1. Gratia, grazie, grâce, grace, Grazie

a) Grazie als Schönheit

Die Grazie des göttlichen Gesichtes ist für Marsilio Ficino (1433–1499), den Begründer der Platonischen Akademie von Florenz, das Urbild der Schönheit schlechthin.¹¹ Dieser göttliche Liebreiz teilt sich den Engeln, der menschlichen Seele und schliesslich den Körpern mit.¹²

Im *Vocabolario della Crusca* (1612) wird *grazia* definiert als Schönheit eines Seienden und als Anmut einer Handlung, die mit Liebenswürdigkeit einen anderen zur Liebe reisse.¹³ *Grazioso* erscheint nicht als ein separater Eintrag, wird aber als Gegenteil zu *rustico* erwähnt.¹⁴ *Leggiadria* (Anmut) wird erklärt als ein Licht, welches glänzt in der Angemessenheit der Dinge, die gut zusammengesetzt und gut aufgeteilt sind; ohne dieses Mass der *leggiadria* ist das Gute nicht auch das Schöne, und die Schönheit nicht auch die Liebenswürdigkeit.¹⁵

9 NICOT, *Thresor*, S. 318.

10 DAF 1694, S. 531: «a) s. f. Faveur, bon office qu'on fait à quelqu'un sans y estre obligé. b) *Grace*, signifie plus estroitement l'aide & le secours que Dieu donne aux hommes pour faire leur salut. c) *Grace*, signifie encore, Agrément, ce qui plaist. d) Il signifie encore, Ce qui est conforme à la bienveillance, à la raison. e) Les Anciens comptoient parmi leurs Divinités, trois Déesses qu'ils nommoient, *Les trois Graces*, & qu'ils donnoient pour compagnes à Venus. f) *Grace*, ou *Graces*, au pluriel signifie, Remercement. g) *Grace*, signifie aussi, Le pardon que le Prince accorde de son autorité souveraine à un criminel qui a mérité la mort».

11 «Vultus illius divini gratiam pulchritudinem dicimus». FICINO, *Liebe*, S. 144 (Oratio quinta, 4). Vgl. dazu auch ECO, *Schönheit*, S. 212–217.

12 HWR I, Sp. 617.

13 «GRAZIA: Bellezza di che che sia, e avvenentezza [= gentile, di maniera graziosa] d'operare, che alletta [= incitare con piacevolezza], e rapisce altrui ad amore. Lat. *venustas* Per amore, e benevolenza del superiore inverso lo 'nferiore, favore. Lat. *gratia*, *favor*. Per concessione di cosa richiesta a superiori, o gran personaggi. Per lo ringraziare, per segno di gratitudine del beneficio, o favor ricevuto. Lat. *gratia*». Ich danke Jesper B. Christensen für diesen Hinweis.

14 «Per contrario di bello, e di grazioso, imperfetto».

15 «Non è altro leggiadria, che una, cotal quasi luce, che risplende dalla convenevolezza delle cose, che sono ben composte, e ben divise l'una con l'altra, e tutte insieme, senza la qual misura, eziandio il bene non è bello, e la bellezza non è piacevole. Lat. *venustas*, *elegantia*».

b) Grazie als Verhaltenskonzept

Im *Libro del Cortegiano* (1528), dem zentralen Handbuch eines Weltmannes der Renaissance, skizziert Baldassarre Castiglione eine höfische Verhaltenskunst, die zwischen stoischem Ideal und Platonismus steht und entscheidend von Grazie geprägt ist. Das Wort *grazia* erscheint in diesem Buch mehr als hundert Mal. *Grazia* als Gottesgabe ist nicht erlernbar, als nicht affektierte Verstellungskunst dagegen schon.¹⁶ Castiglione bildet dafür ein neues Wort, die *sprezzatura*. Aus dieser Kunst, die nicht als Kunst erscheint, entstehe die *grazia*. Man solle in allen Dingen eine gewisse *sprezzatura*, Nachlässig- oder Sorglosigkeit üben, die alle Kunst versteckt und alles, was getan oder gesagt wird, mühelos und nahezu unbewusst erscheinen lässt.¹⁷

c) Grazie als Gnade

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wird die *grazia* immer noch in der doppelten Bedeutung als Gnade Gottes und als Kennzeichen der Schönheit gesehen. Die Entwicklung eines anthropozentrischen Weltbildes begünstigt den Gedanken, dass der Mensch Elemente der Grazie bewusst zur Gestaltung des eigenen Lebens einsetzen kann.¹⁸ Dennoch bleibt bis ins 18. Jahrhundert hinein die Vorstellung lebendig, dass das menschliche Leben unverfügbar ist und der Gnade bedarf. In Frankreich wird um 1700 die Unerklärbarkeit der Gnade im religiösen Bereich auf diejenige im ästhetischen Bereich übertragen (vgl. das *je-ne-sais-quoi*). Dies führt zu einer Naivität im Sinne einer wiederzugewinnenden zweiten Natur.¹⁹

16 Siehe Anm. 1. BERGER, *Absence* versucht in seiner literatur- und sozialgeschichtlichen Studie zu zeigen, dass die *grazia* schwindet, sobald *sprezzatura* zum Einsatz kommt.

17 CASTIGLIONE, *Cortegiano*, I, 26: «e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima maraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia».

18 So z.B. bei PICO DELLA MIRANDOLA, *De dignitate* (1496), S. 10. Darin lässt er Gott zum Menschen sprechen: «Du bist durch keinerlei unüberwindliche Schranken gehemmt, sondern du sollst nach deinem eigenen freien Willen, in dessen Hand ich dein Geschick gelegt habe, sogar jene Natur dir selbst vorherbestimmen». Für eine ausführlichere Darstellung der Zusammenhänge zwischen Gratia und Grazie sei verwiesen auf den Artikel *Gnade* in der Theologischen Realenzyklopädie, Band XIII, Berlin/New York 1984, S. 459–511 sowie auf den Artikel *Gnade* in RGG, Sp. 1022–1038.

19 HWR I, Sp. 622 f. Damit wurde die Grazie «zu einer kulturphilosophische[n] Heilskategorie, mit der das 18. Jh. den christlichen Zentralbegriff göttlicher Gnade säkularisierte»: KLEINER, *Anmut*, S. 203.

d) Grazie als Gunst

Grazie ist eine Gunst, die man jemanden schenkt, bzw. durch sein Verhalten erwirbt. Diese Art der Anmut «erstrebt Gefälligkeit bzw. bewirkt Gunst».²⁰

e) Grazie als natürliche Begabung

f) Grazie als Reiz der ungezwungenen Natürlichkeit in allen Dingen

g) Äussere Grazie

Grazia als freie, entspannte Schönheit der Körperhaltung eines Menschen gegenüber beispielsweise der erzwungenen aufrechten Haltung eines Reiters. Ein einziger Schritt, eine einzige anmutige und anstrengungslose («grazioso e non sforzato») Körperbewegung eines Tänzers zeigt sofort seine Geschicklichkeit.²¹

h) Innere Grazie

Die innere Schönheit unter Berufung auf Venus und ihre Grazien.²²

i) Vollendete Grazie

Übereinstimmung von innerer und äusserer Grazie als Moment der Freiheit.²³

j) Grazie als *je-ne-sais-quoi*

Die Grazie drückt eine geheime Proportion oder ein besonderes Gefühl aus; beides entzieht sich jeglicher Beschreibung und ist nicht regelfähig.²⁴ Dies entspricht dem *despejo*, der «edlen freien Unbefangenheit», der 127. Maxime von Graciáns *Handorakel*.²⁵

2. Anmut bis ca. 1750

Das Wort *Anmut* ist nur im Deutschen gebräuchlich. Von mittelhochdeutsch *anemout* («der an etwas gesetzte Sinn») wurde Anmut zunächst im Sinne von «Verlangen, Lust, Vergnügen» verwendet. Luther kennt das

20 HWR I, Sp. 610.

21 CASTIGLIONE, *Cortegiano*, I, 28.

22 HWR, I, Sp. 625.

23 HWR I, Sp. 629.

24 «Un non so che» wohl zuerst bei A. Firenzuola (HWR I, Sp. 618), ab ca. 1640 als «je ne sais quoi» vermehrt auch substantiviert gebraucht. Vgl. ULLRICH, *Kunst*, S. 9–30.

25 [Balthasar Gracián], *Oráculo manual, y arte de prudencia*, Huesca, Juan Nogués, 1647. 1684 erschien eine französische Ausgabe durch Amelot de la Houssaie, 1687 eine auf der frz. Übersetzung beruhende deutsche *L'homme de cour* oder B. Graciáns *Vollkommener Staats- und Weltweise*, Leipzig, 1687. Hier zitiert nach der Ausgabe GRACIÁN, *Weltklugheit*, S. 91 f. Interessanterweise übersetzt De la Houssaie das span. Wort *despejo* mit *je ne sais quoi* (*L'homme de cour* de Baltasar Gracian, traduit par le sieur Amelot de La Houssaie. – Nouvelle édition corrigée & augmentée. – A Paris: chez Damien Beugnie, dans la Grande Salle du Palais, au Pilier des Consultations, au Lion d'or, S. 163).

Wort offenbar noch nicht.²⁶ Über das schon im 15. Jahrhundert bezeugte Adjektiv *anmutig* (‹Verlangen, Lust erweckend›) erfolgt im 17. Jahrhundert ein Bedeutungswandel zur heute üblichen Bedeutung ‹gefällig, liebreizend› als Attribute der Schönheit.²⁷ Grimm (1852) führt aus:

Aus der vorstellung begierlicher lust gieng aber später die heute allein geltende einer anziehenden, reizenden lust hervor, und schon STIELER [1691] legt *anmut* aus *amabilitas, venustas*; *anmut* ist uns nicht mehr das begehrende, sondern das begier anregende und befriedigende, die grazie: *anmut des lebens*.²⁸

In Zedlers *Universallexikon* (1742) ist der Begriff Anmut noch nicht separat verzeichnet, aber über das Lehnwort *grâce* erklärt, das ab ca. 1700 in Deutschland vermehrt verwendet wird:

Grace, heißt nicht nur die Anmuth, gute Art und Geschicklichkeit, sondern auch die Gunst, Gnade und Wohlgewogenheit. Also sagt man im ersten Verstande, z.E. von einem, der keine gute Gaben zu predigen hat: Es ist keine Grace bey ihm, es lässt sich ihm nicht wohl zuhören.²⁹

Ausserdem haben «die Werke alter Künstler ihre besondere Grace und Annehmlichkeit». ³⁰ Zedlers Erklärung des Wortes *Eden* ‹Wollust, Vergnügen und Anmutigkeit› zeigt, wie offen der Begriff der Anmut noch ist.³¹

3. Grazie und Anmut ab 1750

Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts setzt in Mitteleuropa eine Neufassung bzw. Umdeutung des Anmutsbegriffs ein. Nach Grimm bestimmt eine «symbolische lebendige Verkörperung des Anmutsbegriffs» den «Geist» dieser Epoche.³² Festzumachen ist dies zunächst an drei verschiedenartigen Entwürfen: Hogarths *Analysis of Beauty* (1753), Winckelmann *Von der Gratie in den Werken der Kunst* (1759) und Wielands *Musarion oder die Philosophie der Grazien* (1768). Hogarth beschreibt in seiner Theorie der Schönheit Anmut neben der geraden und der gebogenen als eine dritte Linie (*figura serpentinata*), die sich von der Schönheitslinie ableitet und ihr die Qualität der *grace* hinzufügt.³³ Daneben bestimmen Winckelmann

26 DWB, Artikel *Anmut*, Bd. 1, Sp. 409 f.

27 DUDEN, S. 37.

28 DWB, Artikel *Anmut*, Bd. 1, Sp. 409 f.

29 ZEDLER, *Lexikon*, Bd. 11, S. 256.

30 ZEDLER, *Lexikon*, Bd. 11, S. 617.

31 ZEDLER, *Lexikon*, Bd. 8, S. 122.

32 DWB, Artikel *Grazie*, Bd. 8, Sp. 2245.

33 Vgl. ULLRICH, *Kunst*, S. 31–54.

(und später auch Goethe) ein Ideal der Grazie, welches zwischen Ausdruck und Bildung liegt.³⁴

Hilfreich für das Verständnis der Anmut in der Musik scheint die doppelte Struktur der Grazie bei Winckelmann: Er unterscheidet zwischen einer gefälligen und einer hohen Grazie. Diese ist himmlisch und erhaben, jene ein flüchtiger, sinnlicher Reiz, der sich in der ornamentalen Anmut zeigt.³⁵ Wieland hingegen setzt auf ein Konzept der naiven Anmut. Diesen Ansatz kann man auch bei Diderot sehen, der im Artikel *goût* in der Enzyklopädie fragt: «Ainsi les graces ne s'acquierent point; pour en avoir, il faut être naïf. Mais comment peut-on travailler à être naïf?»

Ausführlich beschäftigt sich auch Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* mit dem Thema unter den Stichworten *Anmuthigkeit* und *Reiz* (1792–1794). Beide ordnet er primär den schönen Künsten zu. Dass das Frontispiz des ersten Bandes seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* ein Bild der drei Grazien zeigt, bestätigt, welche Bedeutung den Grazien als Inbegriff der Schönheit in den Künsten beigemessen wurde. Er unterscheidet drei Grade der Anmut: (1) die «gemeine, untadelhafte Schönheit», (2) «diese mit Reiz verbunden», (3) «oder endlich Hoheit und Grösse». Seiner Meinung nach seien «alle Arten ästhetischer Gegenstände des Reizes fähig». Durch einen «merklichen Grade der Annehmlichkeit» werden wir «in solche Gegenstände gleichsam verliebt». Worin das Reizende beispielsweise in den «süssen Gesängen eines Grauns bestehe», müsse ein Künstler selbst herausfinden. Abschliessend empfiehlt er für die Kunstausbildung modern gesagt eine ganzheitliche Sinnesschulung: «Sing und horche; lies und empfinde; sieh und fühle – und denn sing, und lies, und siehe wieder, und mache dir ein tägliches Geschäft daraus: dadurch wirst du dich mit den Grazien deiner Kunst bekannt machen».³⁶

4. Anmut und Würde

Schillers Schrift *Über Anmut und Würde* (1793) ist der letzte und umfangreichste Beitrag zu diesem Thema. Als «willkürliche Bewegung einer schönen Seele» ist die Anmut eine vollendete Übereinstimmung von innerer und äusserer Bewegung. Anmut ist nun nicht mehr durch Gott oder die Natur gegeben, sondern ist eine Schönheit, die «von dem Subjecte selbst hervorgebracht wird». Sie «ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freiheit».³⁷

34 KNAB, *Anmut*, S. 187–197.

35 KNAB, *Anmut*, S. 158–162.

36 SULZER, *Allgemeine Theorie* IV, S. 88–90.

37 SCHILLER, *Anmut*, S. 446.



Abbildung 1: D. Chodowiecki, Allegorie der Schönen Künste, Frontispiz zu J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig, Band 1, 1771

5. Heinrich Kleist

Heinrich Kleist geht 1810 noch einen Schritt weiter und zeigt in seinem Aufsatz *Über das Marionettentheater*, wie die Reflexion die Anmut zerstört. Die alte Idee der *sprezzatura*, die in der Vorstellung einer bewusst naiven Anmut wieder auflebte, wird von ihm *ad absurdum* geführt. Nur dort, wo «entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein ist», sei Anmut zu finden. Mit diesem Diktum setzt er einen Schlusstrich unter dieses Thema.³⁸

II. Grazie und Anmut in musikalischen Quellen

1. 16. und 17. Jahrhundert

a) Franchinus Gafurius

Ein symbolisch reich befrachteter Holzschnitt aus dem Musiktraktat von Franchinus Gafurius, *Practica Musicae* (Mailand, 1496) möge in unser Thema einführen: Apollo als Gott der Harmonie bewegt – wie im Spruchband zu lesen ist – mit seiner Geisteskraft die Musen in jeder Hinsicht. Ihm zur Rechten stehen die drei Grazien, zur Linken ein Blumenstrauss als Zeichen für die blühenden Kräfte der Musik.³⁹

38 Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, erschienen 12.–15. Dezember 1810 in den *Berliner Abendblättern*: «Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h., in dem Gliedermann, oder in dem Gott». Siehe dazu auch KNAB, *Anmut*, S. 28 f.

39 Zur Deutung dieses Bildes siehe MERTENS, *Grazien*, S. 97 ff.

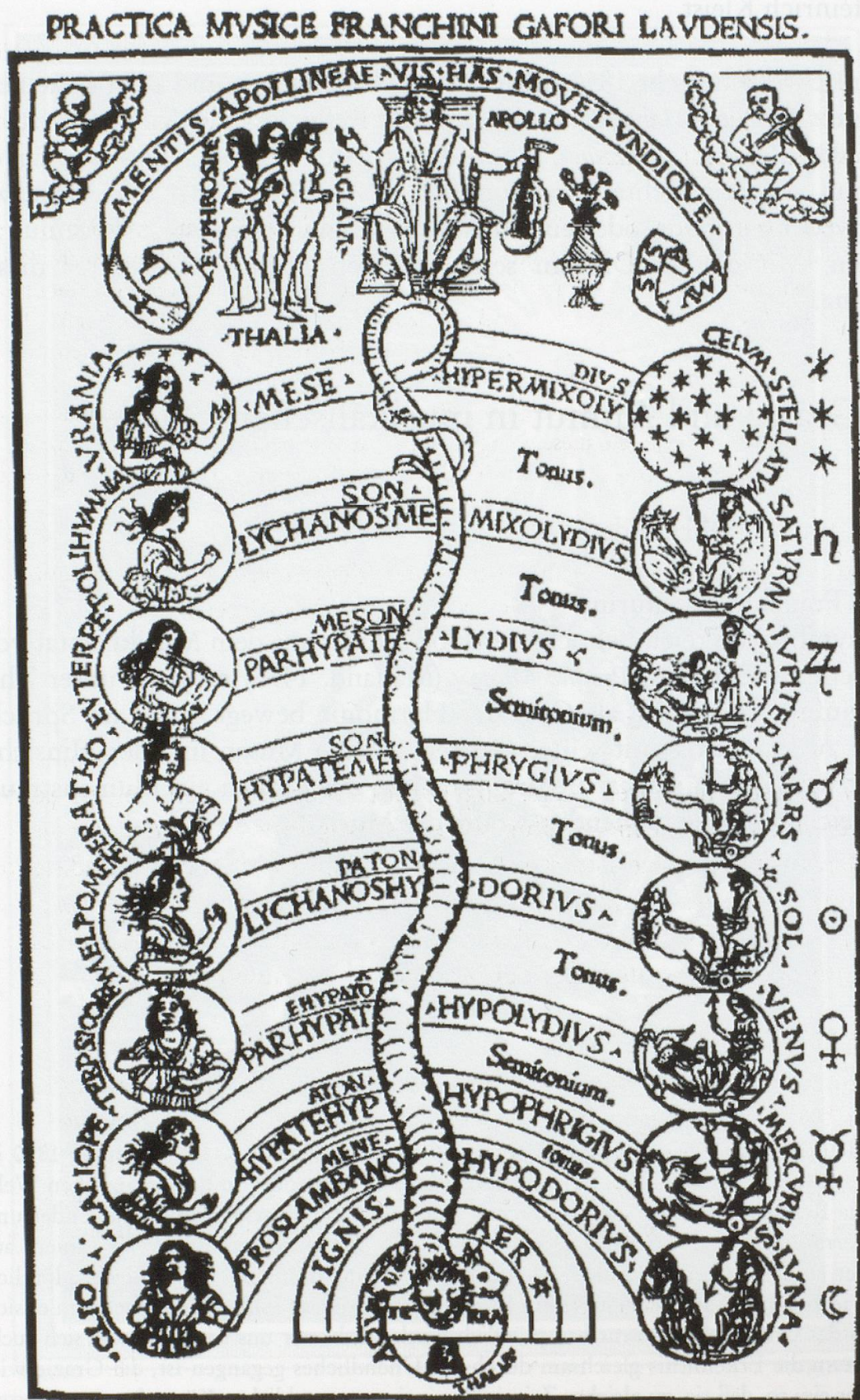


Abbildung 2: F. Gafurius, Apollo mit Grazien und Musen, *Practica musicae*, Mailand, 1496, [S. 4]

b) Marsilio Ficino

Marsilio Ficino schlägt in seinem Kommentar zu Platons Gastmahl zwei Brücken von den Grazien zur Musik. Zum einen spricht er von den drei Seelenvermögen Geist, Gesicht und Gehör, mit denen der Mensch die Schönheit erkennen kann.

Dieser Liebreiz [gratia] der Tugend, der Gestalt oder der Stimme, welcher die Seele durch Verstand, Gesicht und Gehör zu sich ruft und hinzieht, wird mit Recht Schönheit genannt. Dies sind die drei Chariten, welche Orpheus also besingt: «Lichtglanz (Aglaia), Jugendblüte (Thalia) und überschäumender Frohsinn (Euphrosyne)». «Lichtglanz» nennt er den Liebreiz [gratiam] und die Schönheit der Seele, welche in der Klarheit und Reinheit des Wissens und des Charakters zutage tritt.»

«Jugendblüte», eigentlich grünendes «Blühen» nennt er die Anmut [suavitatem] von Gestalt und Farbe, weil diese hauptsächlich in der grünenden Jugend blüht. Mit «Frohsinn» meint er jene echte, erspriessliche und dauernde Freude, welche die Musik verleiht.⁴⁰

Zum andern vergleicht er die Intervalle Terz, Quinte und Oktave mit den drei Grazien und definiert so die Dreiklangsharmonik als hörbare Schönheit.⁴¹

c) Baldassarre Castiglione

Castiglione erwähnt im *Cortegiano* auch einen Sänger als Beispiel von *grazia*: Dessen delikate, leicht angebrachte Verzierungen zeigen sofort, dass er noch zu viel mehr fähig wäre.⁴² Castigliones Konzept der *sprezzatura* wurde später unter Verwendung des selben Begriffs insbesondere von Caccini und Bonini aufgegriffen und als Essenz des neuen florentinischen Stils gesehen.⁴³ In einem weiter gefassten Sinn kann jede affektmodifizierte Tempogestaltung als Folge der *sprezzatura* verstanden werden.

d) Tomás de Sancta Maria

In seinem umfangreichen *Libro llamado arte de tañer fantasia*, Valladolid 1565, werden die Grundlagen für die neuzeitliche Technik des Spiels von Tasteninstrumenten gelegt: Die Position des Spielers, Hand- und Fingerhaltung, Fingersätze sowie Verzierungstechniken werden ausführlich erklärt. Dazu werden alle diese Punkte mit hohen ästhetischen Idealen verknüpft

40 FICINO, *Liebe*, S. 134–135 (Oratio quinta, II, 2).

41 Marsilio Ficino, *De Rationibus Musicae*, in *Opera & quae hactenus extitere, & quae in lucem nunc primum prodire omnia*, Basel, Heinrich Petri, 1561. «Vocis tertie lenis [...] harmonia [...]. Precipue vero tertia, quinta, octava ceteris gratiores tris nobis Gratias referunt»: Zit. nach MERTENS, *Grazien*, S. 290.

42 CASTIGLIONE, *Cortegiano*, I, 28.

43 SZWEYKOWSKI, *Sprezzatura*, S. 161 f.

wie *gran ser, gracia, hermosura, lustre* und *espíritu*. Im Folgenden seien die Aussagen bezüglich der *gracia* zusammengefasst.⁴⁴

Sancta Maria umreisst die ästhetischen Vorstellungen des Tastenspiels und stellt danach acht Punkte auf, womit die Musik geschmückt werden soll. Schon hier wird *gracia* mehrdeutig verwendet: sie ist zwar noch ein ganzheitliches ästhetisches Ideal, aber nicht mehr die gottgegebene Schönheit, sondern eine mittels verschiedener Regeln durch den Komponisten bzw. Spieler erreichbare Qualität.⁴⁵

Damit jegliche Musik jene *gracia* und jenes Wesen trägt, die ihr gebühren, ist es notwendig, dass man sie mit aller erforderlichen Meisterschaft spielt. Dies hebt ihren Wert um viele Karat und gibt ihr neues Sein und *gracia*; und wenn es daran fehlt, dann wird alles, was man spielen möchte, so gut es auch sei, weder *gracia* noch Glanz haben, wie aufs klarste zu sehen ist an dem Unterschied, der sich bei demselben Werk zeigt, wenn es von einem vollkommenen und sorgfältigen Spieler oder von einem unvollkommenen und groben gespielt wird».⁴⁶ Interessant ist, welches Gewicht Sancta Maria damit auf die *pronuntiatio* legt. Diese Maxime findet sich ja auch noch 200 Jahre später, z. B. bei Quantz (*executio animae compositionis*) und Leopold Mozart («An der guten Ausführung ist alles gelegen»)⁴⁷.

Im Weiteren erscheint der Begriff der *gracia* im *Libro I* im Zusammenhang mit

- der Handhaltung (f. 37)
- den Ornamenten (f. 39, f. 48v):
- Redobles und Quiebros, bei denen Ganz- und Halbton verbunden sind, «causan tanta gracia y melodia».
- Quiebros auf vier Viertelnoten abwärts oder aufwärts haben mehr *gracia*, wenn sie auf *offbeats* angebracht werden (f. 50).
- Zwei Quiebros nacheinander macht man «por gracia y galania» (f. 51).
- Quiebros auf Viertelnoten, die auf punktierte Noten folgen geben mehr *gracia* (f. 51v).
- Durch Redobles und Quiebro, die manchmal mit beiden Händen gemacht werden, erhält die Musik mehr *gracia* und *contentamiento* (f. 51v).

44 Dabei stütze ich mich auf das Faksimile der Ausgabe von 1565 und Eta Harich Schneiders 1962 erschienene auszugsweise Übersetzung. Der Begriff *gracia* bleibt bewusst unübersetzt.

45 So kann z. B. auch eine Stimmführung *graciosa* sein, wie er in *Libro II*, 52, f. 121v schreibt. Ich danke Markus Schwenkreis für diesen Hinweis.

46 SANCTA MARIA, *Libro I*, f. 36v, übersetzt nach HARICH-SCHNEIDER, *Anmut und Kunst*, S. 19.

47 MOZART, *Violinschule*, Kap. XII, §1.

- dem Fingersatz (f. 44): Terzen seien rechts mit 1+3 zu spielen, um der höheren Note noch Ornamente beifügen zu können «por raxon de dar grazia».

e) Vincenzo Galilei

Galilei schreibt 1581 über die drei Organisten Claudio Merulo, Giuseppe Guami und Luzzasco Luzzaschi, sie seien von der Natur nicht nur mit den schönsten Gaben ausgestattet gewesen, mit einer grossen Einsicht (*giudizio*) und einer glücklichen Erinnerung, sondern auch mit einer «fiera e insieme leggiadra disposizione di mani».⁴⁸ Eine anmutige Gestalt der Hände und der Handhaltung ermöglicht bzw. begünstigt offenbar auch ein anmutiges Spiel – ein Argument, welches von Diruta näher ausgeführt wird.

f) Girolamo Diruta

Diruta verwendet in seinem Traktat *Il Transilvano* (Venedig, 1593 und 1609) viele verschiedene Begriffe rund um die *gratia*, um die notwendige Spielhaltung eines Organisten zu beschreiben: *gratioso*, *leggiadro*, *leggiadria*, *vaghezza*, *politezza*, und das Gegenstück zur *leggiadria*, die *gravità*.⁴⁹

Im Vorwort vergleicht Diruta einen Orgelspieler und sein Instrument mit dem menschlichen Körper, die Orgelbälge mit den Lungen, die Pfeifen mit dem Rachen (*gola*), die Tasten mit den Zähne und den Spieler mit der Zunge (*lingua*). Mit anmutigen Bewegungen der Hand soll er sie (die *lingua*) süss (*soavemente*) klingen lassen, und gleichsam in einer süssen Art sprechen.⁵⁰ Nach einer Erklärung der Notennamen, der Tastatur und der Modi kommt er sofort auf die Spielart zu sprechen: «Regola per sonar Organi regolatamente con gravità e leggiadria». Den Körper und den Kopf solle man «dritto e gratioso» (geradeaus und anmutig), die Finger gekrümmt halten. Transilvano, sein Schüler stellt die berechnete Frage, welchen Vorteil diese anmutige Körperhaltung und die Krümmung der Finger für die Harmonie bringe. Diruta antwortet, dass sie der Harmonie nichts wegnehme. Aber aus ihr entstehe die *gravità* und *leggiadria*, und darauf beruhe es auch, dass Claudio Merulo gleichzeitig so «leggiadrio e gratioso» sei. Des weiteren schildert Diruta, was passiere, wenn man ohne die nötige *gravità* spiele. Das Spiel, insbesondere auf einem Cembalo solle ausser-

48 GALILEI, *Dialogo*, S. 175; s. a. DONATI, *Disposizione di mani*, S. 19.

49 Bei DELLA CASA, *Galateo*, Kap. 28, werden die Begriffe *grazia* und *leggiadria* im Zusammenhang mit der perfekten Kleidung erklärt: «una cotale dolcezza, la quale si chiama (sì come io credo) *grazia* e *leggiadria*».

50 DIRUTA, *Il Transilvano*, Vorwort [II] «[...] che con leggiadri movimenti della mano lo farà soavemente sonare, & quasi con dolci maniere parlare».

dem mit «leggiadri accenti» geschmückt werden. Wer mit «politezza e leggiadria» spielen wolle, solle die Werke von Claudio Merulo studieren.⁵¹

Dirutas Ansatz lässt sich vereinfacht so zusammenfassen: *leggiadria* und *gravità* werden als zu dieser Zeit bekannte Idealbilder der Schönheit der Bewegung nicht weiter erklärt und direkt auf die Körperhaltung bezogen.⁵² Eine entsprechende Körperhaltung ist Voraussetzung dafür, dass *leggiadria* und *gravità* auch im Spiel wahrgenommen werden können. Anmutige Akzente (Verzierungen) sind Hinzufügungen bzw. notwendige Attribute des anmutigen Spiels. Durch das Studium von Kompositionen und mittels der Erarbeitung der dafür benötigten Fingerfertigkeit kann die Anmut im Spiel ebenfalls erreicht werden.

g) Exkurs: *grazia* im Gesang in Italien um 1600

Die Vorworte von Caccini sind eine wahre Fundgrube für die Veränderung der Ästhetik und Aufführungspraxis um 1600.⁵³ Er möchte in seinen Kompositionen eine Spur «jener vollkommenen *grazia*» hinterlassen, die er in seinem Gemüt erklingen hört. Ausserdem könnten auch andere auf diese Weise Vollkommenheit erlangen. Er will eine Musik einführen, in welcher man «gleichsam mit der Harmonie sprechen» kann («quasi che in harmonia favellare»), indem man in ihr eine gewisse *nobile sprezzatura* des Gesangs anwendet. Dabei solle man sich nicht einem geordneten Taktmass unterwerfen, sondern verkürze oftmals den Wert der Noten um die Hälfte je nach dem Sinn der Worte.⁵⁴ 70 Jahre nach Castigliones erster Begriffsbildung *sprezzatura* scheint Caccini dieses Wort schon fast selbstverständlich, wenn auch immer noch vorsichtig zu verwenden. In der Formulierung *una certa sprezzatura* könnte man ein direktes Zitat aus *Il Cortegiano* vermuten. Öfter als *sprezzatura*, erscheint in Caccinis Vorworten jedoch das Wort *grazia*. Er habe sich bemüht, dass diese seine Stücke vor allem *grazia* hätten. Manche sagen, die Stimme mit *grazia* erklingen zu lassen («mettere la voce con grazia»), bedeute, sie direkt auf dem richtigen Ton anzusetzen und zu crescendieren. Die Variation (u. a. der verschiedenen Formen eines *messa di voce*) sei in dieser Kunst sehr notwendig. Sie bestimme zum grossen Teil die *grazia* des Gesangs und sei geeignet, den Affekt des Gemüts zu bewegen. Aus den Schriften (d. h. aus seinem Vorwort) könne man auch jene so notwendige *grazia* lernen («quella grazia più necessaria»). Man könne mit grösserer oder geringerer

51 DIRUTA, *Il Transilvano*, f. 4v–6.

52 Schon bei CASTIGLIONE, *Cortegiano*, I, 34, finden sich mehrere Aussagen zur *gravità*, einmal auch im Zusammenhang «elegantia e gravità».

53 Zitiert und zusammengefasst nach der deutschen Übersetzung von SCHMITZ, *Caccini*.

54 Zu *Sprezzatura* siehe auch LEOPOLD, *Sprezzatura* und BERGER, *Absence*, S. 9–25.

Anmut ein Stück anstimmen. Durch seine Verzierungsbeispiele zeige er, wie man mit mehr oder weniger Anmut singen könne. Man beobachte, «wie viel mehr *grazia* die ersten vier Achtel der zweiten Silbe des Wortes *languire* haben, die von dem zweiten Achtel mit dem Punkt zurückgehalten werden, als die letzten vier gleichen». Bei Caccini werden also eine raffinierte Einzeltondynamik, Verzierungen und rhythmische Verschiebungen als «*effetti di quella grazia*» beschrieben. Grazie erscheint als Ideal zusammen mit *forza* und *spirito*. Letztlich geht es – unter Rückgriff auf die antike Rhetorik – darum, mit Hilfe des *affetto*, dessen Vielfalt und der *sprezzatura* die Seelen der Hörer zu bewegen und vor allem zu erfreuen.

Ottavio Durante schreibt im Nachwort zu seinen *Arie devote*, dass man aus diesen seinen Arien leicht die «*maniera di cantare con gratia*» verstehen könne.⁵⁵ *Gratia* wird auch gefordert beim Adagio-Gesang, in dem man mit einer «*battuta larga*» singe und die Stimme mit Anmut trage («*porgendo la voce con gratia*»). Während des Singens solle man keine Gesten machen, weder mit dem Gesicht noch mit dem Körper. Falls man doch einige Gesten machen wolle, dann nur «*con gratia*» und dem Wortsinn entsprechend, ohne dabei ins Äusserste zu gehen. Seine aufführungspraktischen Hinweise scheinen durchaus eigenständig, obwohl er am Schluss auf die Schriften Caccinis verweist.

h) Vincenzo Giustiniani

Auch Vincenzo Giustiniani, einer der *nobile dilettanti* in Rom zur Zeit Caccinis widmet in seinem wohl für den Druck bestimmten, aber nur als Manuskript überlieferten *Discorso sopra la Musica* (ca. 1628), der *grazia* einen längeren Abschnitt. Eine wertvolle und für den Hörer angenehme Komposition muss unter anderem auch eine ungewöhnliche *grazia* haben. Jede menschliche Anstrengung ist allerdings vergeblich, wenn ihr nicht *grazia* beigelegt wird, welche ein Geschenk Gottes ist. Gleichzeitig stellt er aber diese Gottesgabe in die menschliche Verantwortung indem er zusammenfasst: Mit *grazia* zu singen oder zu spielen sei nichts anderes, als Stil und Regeln genau zu beobachten, dass der Vortrag nicht unangenehm oder ungeschickt werde. Giulio Caccini dient ihm als Beispiel eines Sängers, der trotz schlechter Stimme mit *grazia* singen konnte. Grazie im ästhetischen Sinn ist für ihn durch die Natur bestimmt, während sie im technischen Sinn ein Resultat stundenlangen Übens und die Konsequenz einer guten Technik ist.⁵⁶

55 DURANTE, *Arie*, S. 31.

56 Zusammengefasst nach der engl. Ausgabe BOTTRIGARI/GIUSTINIANI, S. 72–74. Vgl. dazu auch SZWEYKOWSKI, *Sprezzatura*, S. 163.

i) Weitere aufführungspraktische Hinweise um 1600

Diese Untersuchung ist erst ein Anfang. Weitere Zeugnisse lassen sich hier und da gut versteckt in manchen Vorworten und Traktaten finden. So meint beispielsweise Jacopo Peri (1600), Lieblichkeit und Anmut können nicht geschrieben werden; und wenn man sie schreibt, können sie nicht durch die Schrift gelernt werden.⁵⁷ Dies entspricht späteren Aussagen zur Freiheit im Tempo (Adagio-Stellen, Tempo Rubato). Agostino Agazzari (1606) empfiehlt dem Organisten beim Generalbass «alle volte con gratia gli pedali in contrabasso» zu spielen. Auf der Laute solle man im Ensemble «con qualche gratiosa sbordonata» spielen.⁵⁸

j) Michael Praetorius

In *Syntagma Musicum* II und III (1619) verwendet Michael Praetorius auffallend häufig das Wort *anmütig*, sehr oft auch kombiniert mit anderen Eigenschaftsworten wie «schön, anmütig, lieblich/frisch und anmütig/ordentlich, künstlich, anmütig/artig, sehnlich und anmütig/anmütig und angenehm/nicht unanmütig». An mehreren Stellen benutzt Praetorius auch den lateinischen Terminus *gratia mente*, einmal in dieser Form: «anmütig (*gratia mente*)».⁵⁹ Leider liefert er uns nirgends eine Erklärung dieser Begriffe, sondern setzt sie als bekannte ästhetische Forderungen voraus. Möglicherweise ist Praetorius der erste deutsche Musikschriftsteller, der das lateinische Wort *gratia* bzw. das italienische *grazioso* oder *con grazia* verdeutscht.⁶⁰ In der folgenden Aussage wird die Vielfalt der praetorianischen Konnotationen der Anmut deutlich:

[...] weil man denn mit sonderbahrer Lust und Liebe zu höret | wenn ein hurtiger Organist die geistlichen Latin- und Teutsche Psalmen und Lieder auff der Orgel schön | anmuetic und lieblich | dadurch das Hertz gleichsamb vor Freuwden in sich mit besonderer Andacht und aufmerckung Jauchzet und Iubilieret, und zu folgender Predigt ermuntert und angetrieben wird | tractirt und herfür bringt [...].⁶¹

Hurtig, schön, anmütig und lieblich kann als Spielanweisung verstanden werden, die auch konkret umgesetzt wird. Ein solches Spiel erwecke eine

57 PERI, *Euridice*, Vorwort [s.p.]: «Vaghezze e leggiadrie che non si possono scrivere, e scrivendole non si imparano degli scritti».

58 AGAZZARI, *Lettera*, S. 68 f.

59 PRAETORIUS, *Syntagma*, III, S. 175.

60 Bereits im Vorwort des MELODEYEN GESANGBUCH (Hamburg, 1604) findet sich in der Beschreibung der verschiedenen Arten des Choralspiels mit der Orgel das Wort anmütig: «[...] es auch ja sehr anmütig ist | lieblich klinget | und einem Christlichen hertzen sanfft thut | auch zur andacht des Worts nicht wenig mit hilfft [...]».

61 PRAETORIUS, *Syntagma*, II, 7v.

«sonderbare Lust und Liebe», zuzuhören. Es führe das Herz zu Andacht und Aufmerksamkeit und bereite es auf die folgende Predigt vor. In dieser Aussage schwingen ältere Vorstellungen der Wirkungen der Musik mit, welche u. a. durch Johannes Tinctoris beispielhaft festgehalten wurden.⁶²

Anmütig wird aber nicht nur als Qualität einer Spielbewegung verstanden. Wie für Sancta Maria kann auch für Praetorius eine musikalische Struktur wie eine Fuga «ordentlich, künstlich und anmuthig» sein;⁶³ ebenso eine musikalische Form, wie eine Sinfonie «im Anfang des Concerts und Gesangs».⁶⁴ Ein nur von einer Theorbe begleitetes «Concertstück» für Tenor, Sopran oder Alt kann «sehr anmütig anzuhören» sein, wenn es mit einer lieblichen Stimme auf eine «schöne Art und Manier» gesungen wird.⁶⁵ Schliesslich sei «in allen Dingen die Varietas anmüthig und angenehm».⁶⁶ Im praetorianischen Sinn lässt sich Anmut demnach im Spiel, in der Form, in der Wirkung und in der Vielfalt finden.

k) Marin Mersenne

Um sich an ein schönes *toucher* zu gewöhnen und insbesondere um «bonne grace & le beau maintien» zu erreichen, solle man von Anfang an einen ausgezeichneten Meister für den Unterricht wählen, meint Marin Mersenne (1636). Das gelte auch für alle anderen Arten von Instrumenten, die um so mehr *grâce* hätten, je sorgfältiger («plus delicatement») und mit mehr «netteté & d'adresse» sie gespielt seien. Darauf folgt ein Katalog der verschiedenen Aspekte eines ausgezeichneten Orgelspiels (gesangliche Kontrapunkttechnik, Beherrschung der *cadences*, Schnelligkeit und Leichtigkeit der Hand, Verzierungskunst). Aber diejenigen, die dazu auch noch mit einem «beau mouvement & d'une bonne grace» spielen und richtig im Takt seien, seien die vollkommensten Organisten, insbesondere wenn sie gleichermassen die chromatischen wie die diatonischen Schritte beherrschten.⁶⁷

l) Denis, Nivers und Saint-Lambert: *bonne grâce* als gute Körperhaltung
Der Cembalobauer und Amateurcembalist Jean Denis schreibt 1650 über die gute Spielart auf Spinett und Orgel, es sei schön, eine Person zu sehen, die gut und «de bonne grace» spiele und die eine gut positionierte Hand habe. Leider wird die *bonne grâce* nicht weiter erklärt, ausser mit dem

62 Vgl. SCHMID, *Tinctoris*.

63 PRAETORIUS, *Syntagma*, III, S. 24.

64 PRAETORIUS, *Syntagma*, III, S. 189.

65 PRAETORIUS, *Syntagma*, III, S. 193.

66 PRAETORIUS, *Syntagma*, III, S. 170.

67 MERSENNE, *Harmonie universelle*, VI. Buch, S. 392.

einschränkenden Hinweis auf gezwungene und verkrampfte Bewegungen: «[...] mais il faut bien prendre garde de ne pas toucher de force ny de contrainte: car qui que ce soit qui est contraint ou forcé en ses mains, ou en son corps, ne touchera jamais bien [...]». ⁶⁸

Guillaume-Gabriel Nivers und Michel de Saint-Lambert erwähnen die *bonne grâce* ebenfalls im Zusammenhang mit der angenehmen Handhaltung.

Nivers 1665:⁶⁹

Pour toucher agréablement, il faut le faire facilement, pour toucher facilement, il faut le faire commodément; et pour cet effet disposer les doigts sur le Clavier de bonne grace, avec convenance et égalité en courbant un peu les doigts principalement les plus longs pour les rendre égaux aux plus petits.

Saint-Lambert 1702:⁷⁰

[La bonne grâce] consiste à tenir ses mains droite sur le Clavier; c'est-à-dire, ne pendant ny dedans ny dehors. Les doigts courbez et tous rangez au même niveau, pris sur la longueur du pouce ... Ne levant point les doigts trop haut en joüant, et n'appuyant point aussi trop fort sur les touches.

Auch für M. Corrette (1749) ist die *bonne grâce* eine Richtschnur für die Körperhaltung am Cembalo: «Mais il faut pour la bonne grace que les coudes soyent a côté du corps d'une maniere aisée». ⁷¹

m) Exkurs: Tanz und Gestik als primäre Schulungsfelder der Grazie
In den Tanzschulen der Barockzeit wird der Tanz als gesundheitsfördernde Tätigkeit gesehen, die nach seriösen Studien eine ausgezeichnete Erholung verschaffe, den Körper stärke, die Körperhaltung anmutiger mache und ihm eine Qualität gebe, die sich für einen Gentleman schicke.⁷² Tanzen verschaffe den Vorteilen, die wir von der Natur erhalten haben, eine Grazie, indem sie alle Körperbewegungen reguliere und den Körper in seinen richtigen Positionen stärke. Wenn es auch nicht alle Defekte, mit denen wir geboren sind, auslösche, so würden sie doch dadurch abgeschwächt oder versteckt.⁷³ Ludwig XIV galt als Paradebeispiel eines mit

68 DENIS, *Traité*, S. 39.

69 NIVERS, *Livre d'orgue*, S. 3.

70 SAINT-LAMBERT, *Principes*, S. 42.

71 CORRETTE, *Amusemens*, S. A.

72 PLAYFORD, *Dancing master*, Vorwort: «To be excellent for Recreation after more serious Studies, making the Body more active and strong, graceful in Deportment, and a Quality very much becoming a Gentleman».

73 RAMEAU, *Dancing-master*, S. XX: «Dancing gives a Grace to the Advantages we receive from

allen natürlichen Gaben gesegneten Menschen. Weil er von Jugend an alle Arten von Übungen liebte, hatte er schliesslich «all the Graces added to those natural Gifts which could be acquired».⁷⁴ Ebenso wie der Tanz wurde für Schauspieler, Redner und Musiker auch die Pflege und der Einsatz der Gestik als selbstverständlich betrachtet. Bei allen Bewegungen galt die Grazie und der gute Geschmack als Richtschnur. Die entsprechenden Traktate sind deshalb eine weitere Fundgrube für die barocke Vorstellung der körperlich-sichtbaren Grazie.⁷⁵

2. England: *grace* und *graces*

a) Thomas Mace

A *grace* und *graces* sind verschiedene Ornamente im Spiel auf der Laute. Mace erklärt sie unter dem Titel «Curiosities and Niceties, in reference to the Adorning of your Play» (1676).⁷⁶ Wenn die Fundamente sicher gelegt seien und das Gebäude «well Rear'd» könne der Spieler fortschreiten «to the Beautifying, and Painting of your Fabrick». Ausserdem benennt Mace noch drei andere Arten von *grace*, die qualitativ über den normalen *graces* (Verzierungen) stehen: das dynamische variable Spiel, die längere oder kürzere Pause und willkürliche Veränderungen im Tempo. Ausser ihm habe noch niemand das dynamische Spiel als *grace* bezeichnet, d. h. «to play some part of the Lesson Loud, and some part Soft; which gives much more Grace and Lustre to Play, than any other Grace, whatsoever. Therefore I commend It, as a Principal, and Chief-Ornamental-Grace (in its Proper Place)». Auch die Pause falle nicht unter die Kategorie der *graces*, jedoch gebe es sehr viel *grace*, wenn man die Pausen wie eine *cessation*

Nature, by regulating all the Motions of the Body, and strenghtens it in its just Positions; and if it doth not quite efface the Defects we are born with, it softens or conceals them».

74 RAMEAU, *Dancing-master*, S. XXI.

75 Siehe dazu u. a. BARNETT, *Gesture*; LEGLER-KUBIK, *Gestik*, S. 43–63; KNAB, *Anmut*, S. 278–283. Noch um 1900 sind entsprechende Vorstellungen zu finden, z. B. im *Leitfaden für den Tanz- & Körperbildungs-Unterricht mit Anleitungen über den gesellschaftlichen Verkehr*, bearbeitet von J. R. Bosshardt-Strübi, Zürich, Juchli & Beck, 1897, S. 85: «Grazie ist das Ideal reiner, höchster Schönheit der Bewegungen, die Anmut und Holdseligkeit, die sich in der Menschengestalt offenbart. Grazie ist eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von der Person selbst hervorgebracht wird». [Ohne Seite:] «Um eine graziöse Haltung zu erlangen, soll das Gleichgewicht des Körpers bei aufrechter Stellung hauptsächlich im Rückgrat und über den Hüften liegen. Die Brust soll vorgedrängt werden, der Kopf mit Leichtigkeit rückwärts gehalten sein. Die Füße sollen in möglichst geschlossener Stellung bleiben, rechter oder linker Fuss etwas vorgestellt, die Fusspitzen nach aussen. Die Arme werden in geschmeidigem Fall mit wenig bemerkbaren Ellenbogen, leicht gebogenem Handgelenk und Fingern gehalten».

76 MACE, *Monument*, S. 102 ff.

oder ein Stille-Stehen manchmal länger oder manchmal kürzer, «according to the Nature, or Requiring of the Humour of the Musick» gestalte.⁷⁷ Am Ende des Kapitels, in welchem Mace die rhythmisch exakte Bewegung, «the True Time-keeping» erklärt und als methodische Hilfe auch auf das Pendel hinweist, folgt ein sehr interessanter und nicht leicht zu verstehender Text über die rhythmische Freiheit, die man anstreben sollte, wenn man ein Meister sein möchte. Das Ziel sei, zu unserem eigenen Vergnügen selbst alle Arten der Zeit kontrollieren (wörtlich: «command») zu können:⁷⁸

We then take Liberty, (and very often, for Humour, and good Adornment-sake, in certain Places) to Break Time; sometimes Faster, and sometimes Slower, as we perceive, the Nature of the Thing Requires, which often adds, much Grace, and Luster, to the Performance.

b) Roger North

Fast wortwörtlich tönt es auch ca. 20 Jahre später bei Roger North. Es ist anzunehmen, dass ihm Thomas Mace's Äusserungen bekannt gewesen waren. Seine Hinweise gehen aber mehr in Richtung des (gebundenen) Tempo Rubatos. Diese Praxis hatte North wohl um 1690 durch italienische Musiker (u. a. Tosi und Matteis) in England kennengelernt:⁷⁹

And there is no greater grace than breaking the time [...] and still holding it punctually upon the main, to conserve the grand beat or measure. For this sprinkling of discord or error is like damask [...] or any unaccountable variegation of colours that renders a thing agreeable; and yet we discern not the distinction of parts, but only a pretty sparkling. [...] And a plain sound not thus set off is like a dull plain colour, or as a bad copy of a good picture, that wants the spirit and life which a sparkling touch gives it. Thus a life and warmth in the colouring is well resembled to graces in music, that are not the body but the soul that enlivens it, or as the animal spirits that cannot be seen or felt, but yet make that grand difference between a living and a dead corpse.

Hier begegnet uns noch einmal ein anderes Verständnis von *grace*, bzw. *graces* als Verzierungen in der Musik: sie werden verglichen mit dem Leben und der Wärme in der Farbgebung eines Bildes und gleichen nicht dem Körper sondern der belebenden Seele. Die (äusseren) Verzierungen und andere Formen der *graces* wie das Tempo Rubato sind also ein Spiegel des inneren Seelenzustandes und beleben die Aufführung.

Graces im Sinne der Freiheit in der Tempogestaltung können auch als Fortsetzung der Caccinischen Idee der *sprezzatura* gesehen werden.

77 MACE, *Monument*, S. 109 f.

78 MACE, *Monument*, S. 81.

79 NORTH, *Music*, S. 27–28.

c) William Trans'ur

Für William Trans'ur haben gut platzierte und perfekt ausgeführte *graces* (= «Shake, Turn, or Humour of the Voice or Instrument») eine überwältigende Wirkung: solch eine *grace* «is so ornamental to Musick, that it fills the Heart with the Spirit of Harmony; so that nothing is required after it». ⁸⁰

d) Charles Avison

Charles Avison bezeichnet im Vorwort zu seinen ebenfalls 1736 in London erschienenen *Six Sonatas for the Harpsichord with Accompaniments for two Violins and Violoncello* eine leichte und anmütige Art die Tasten loszulassen als die hauptsächliche Eleganz im Cembalospiel. In dieser bisher wenig beachteten Anweisung empfiehlt er eine Legato-Spielweise, bei der die Passagen durch «some spirited Touch of the Finger» verbunden werden. Diese sei besser geeignet, als Staccato oder das unveränderliche Betonen der Noten mittels des Handgelenks. Ansonsten entstehe eine völlige Klangleere zwischen den Tönen. Wenn man die Taste halte, bis die nächste gespielt wird, berühren sich die Klänge und produzierten einen Effekt des «sprinkling Thrill and pleasing of the Notes», der so eigentümlich für das Cembalo sei. Das bewusste Wegnehmen der Taste erfordere jedoch gleichviel Aufmerksamkeit wie der Anschlag derselben. Seine Ausführungen gipfeln in den Worten: «So an easy and graceful Manner of quitting the Keys, is the chief Elegance in managing the Harpsichord». ⁸¹ Ähnlich wie Daniel Vetter (s. u. S. 296 ff.) verbindet Avison die Anmut hier also mit einer besonderen, sehr differenzierten Anschlagsart, die sich aber speziell mit der Gestaltung des Tonendes beschäftigt.

3. Deutschland nach 1700: Anmut berührt die Seele und vermischt sich mit *grâce*

a) Muffat und Krieger

Im deutschen Sprachgebiet tritt um 1700 das Wort Anmut in Musikquellen vermehrt auf.

So spricht Georg Muffat von der «sonderliche[n] Lieblichkeit, Frische, und Anmütigkeit» der Lullianischen Verzierungskunst. Dabei gebraucht er in dem mehrsprachigen Vorwort allerdings nicht *gratia* als Äquivalent der Anmütigkeit sondern *elegantia* (lat.), *beltà* (ital.) und *beauté* (frz.). ⁸²

Der Zittauer Organist und Musikdirektor Johann Krieger gibt seiner 1699 in Nürnberg erschienenen Sammlung von «Ricercarien, Praeludien,

80 TRANS'UR, *Melody*, S. 20.

81 Ich danke Jean-Claude Zehnder für den Hinweis auf diese Quelle.

82 MUFFAT, *Florilegium secundum*, Vorrede, Kapitel V, *Venustas. Von der zierlichen Manier.*

Fugen, einer Ciacona und einer auf das Pedal gerichteten Toccata» gar den Titel *Anmuthige Clavierübung*. Als Musiklehrer am Zittauer Gymnasium stand Krieger in regem Kontakt mit seinem Rektor, dem Poeten Christian Weise, der in einigen Schriften die Frage der Anmut behandelt.⁸³ Auffallend ist, dass Krieger in dieser Sammlung mit Ausnahme der Ciacona lauter ernsthafte Stücke vereint hat und keine Tanzsätze, über die er sich abfällig äussert. Die Vignetten der Titelseiten zeigen die Perspektive, in welcher Krieger seine *Clavierübung* verstanden wissen möchte. *A* zeigt ein flammendes Herz, darin Christus am Kreuz. *C* zeigt ein Spinnennetz mit einem darunter hängenden Kreuz. Nach alter Tradition wurde die Spinne als ein Symbol für die teuflischen Mächte gesehen. Hier sei eine spekulative Deutung versucht. Könnte vielleicht die Anmut dieser «Gemüthsergötzung» im Verständnis Kriegers darin bestehen, von der göttlichen Liebe entflammt und mittels der Musik den Zusammenhängen zwischen Christus und dem Teufel nachzuspüren?

Anmutig ist hier jedenfalls noch kein Äquivalent zu *gracieusement*, sondern muss weiter gefasst werden. Am ehesten kann der Zusammenhang mit einem Gedanken Schillers erklärt werden:⁸⁴

Die Anmut nämlich zeugt von einem ruhigen, in sich harmonischen Gemüt und von einem empfindenden Herzen. Ebenso beweist auch die Anmut schon für sich allein eine Empfänglichkeit des Gefühlvermögens und eine Übereinstimmung der Empfindungen.

b) Daniel Vetter

Das Vorwort zur *Musicalische[n] Kirch- und Haus-Ergötzlichkeit* (Leipzig, 1709) des Leipziger Nikolaiorganisten Daniel Vetter (1657/8–1721) ist eine Fundgrube für die Bedeutungsnuancen der Begriffe *grâce*, anmutig und Anmut um 1700:⁸⁵

Es ist gewiß was artiges in der Natur | wenn an etzlichen Orten der hingefallene Thon | mit einem anmuthigen Widerschall zurückgeschicket wird. Und das ist es | was wir unter dem Nahmen eines Echo vorzustellen pflegen. Es wird mir vergönnet seyn | daß ich in diesem Kunststücke der Natur ein Bild der Danckbarkeit suche.

Diese kurze an seine Gönner gerichtete Passage erscheint wie eine Umschreibung des Grazienbildes und zudem wie eine Verbindung von Natur und Kunst als den beiden Polen in der Grazie-Diskussion. Die Dynamik der Grazien ist ein Schenken, Empfangen und Weitergeben in anmutigen

83 Ich danke Thomas Schmid (Ziefen) für diesen Hinweis.

84 SCHILLER, *Anmut*, S. 480.

85 Alle Zitate in diesem Abschnitt stammen von Daniel Vetter (1709).

Bewegungen und damit ein Ausdruck der Dankbarkeit. Wie Vetter im Vorwort an den Leser ausführt, geht es ihm in diesen vierstimmigen, leicht figurierten Choralätzen mit jeweils einem Variationssatz im *style luthé* um eine «geistliche Ergötzlichkeit» und «innerliche Vergnügung des Gemüths». Durch eine «anmuthige Art» soll «die Empfindung des menschlichen Hertzens weit mächtiger gemacht | und diejenige heilige affecten | so mit ihnen nothwendig verknüpft seyn müssen | mit einer grösseren Zärtlichkeit moviret werden». Durch eine «angenehme Weise und Variation» möchte er «mehrere grace bey den Liebhabern excitieren». Auch wenn noch unklar bleibt, worin genau die anmutige Art besteht und ob «die grace excitieren» meint, die Gunst der Liebhaber hervorzurufen bzw. deren Anmut zu entflammen, ist das Ziel klar formuliert: Die Qualität der Musik bzw. der Interpretation soll sich im Idealfall direkt auf den empfindsamen Hörer auswirken und ihn im Sinne der Rhetorik «moviren». Ähnlich wie Johann Kuhnau⁸⁶ erklärt Vetter weitläufig die Wirkungen der Musik, die bei der «geistlichen Harmonie» noch verstärkt seien: «Wer bey der Anmuth derselben indifferent und unbeweglich bleibet | muß wohl eine verkehrte | daß ich nicht mehr sage | eine unmenschliche Empfindung haben.» Eine solche Anmut provoziert eine emotionale Bewegung, wie der «liebliche Strahl der Sonne» die Säule des Memnon erweicht. Am Schluss des Vorwortes folgen konkrete aufführungspraktische Hinweise zum Spiel der Variationen. Die «gebrochene Art» (ausgeschriebene und auszuhaltende Arpeggi im *style luthé*) führe

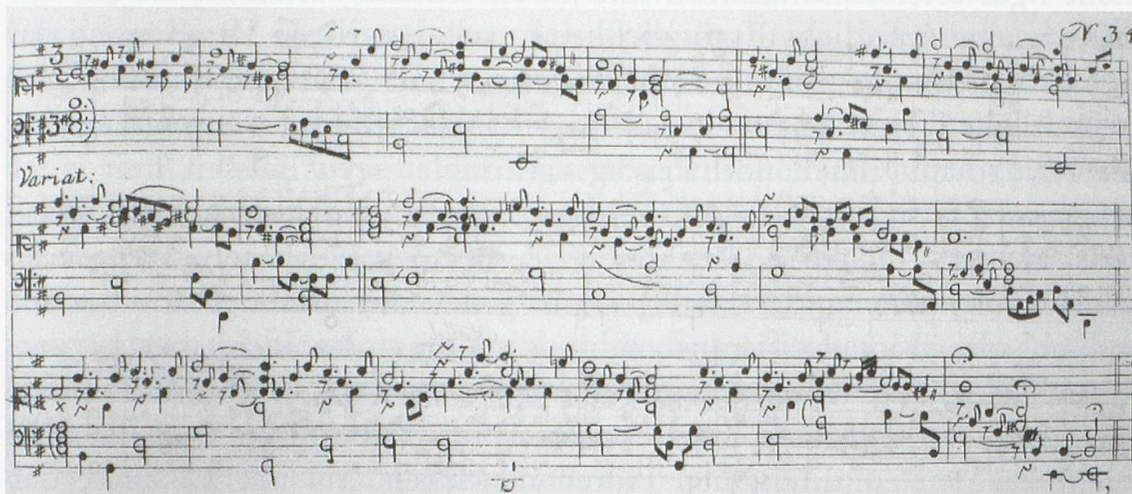
gewiß eine sonderbahre Anmuth bey sich | wenn sie rechtschaffen und also tractiret wird | daß die Hände beständig auff dem Clavier liegen bleiben | sonderlich aber | wann in der rechten Hand mit dem kleinen Finger der Choral geführt | und man sich des Daumens fleißig bedienet | insgemein aber dieses Merckmahl behält | daß alles douce geschleiffet werden soll.

Wenn mit dem kleinen Finger der Choral geführt wird, kann dies nur durch Versetzen passieren, woraus sofort eine relativ deutliche Artikulation resultiert. Gleichzeitig sollen – gemäss der sehr genauen Notation – die arpeggierten Akkordtöne aber übergehalten werden und die Hände auf dem Clavier beständig liegen bleiben. Dazu soll alles «douce geschleiffet werden». Alles zusammen ergibt ein klangvolles, resonantes Spiel mit weichen Anschlagsmomenten. Wie Zehnder gezeigt hat,⁸⁷ wurde diese aus Frankreich kommende Spielart in Deutschland um 1700 als der neuen Mode entspre-

86 KUHN AU, *Historien*, Vorwort.

87 Vgl. dazu ZEHNDER, *Delicatesse*, S. 116f., der die Spielart des «Schleiffens» ausführlich bespricht.

chend empfunden. Im differenzierten Nebeneinander verschiedener, delikater Anschlagsarten wird die <sonderbare> (=besondere) Anmut hörbar.



Notenbeispiel 1: D. Vetter, Erschienen ist der herrlich Tag, aus: *Musicalische Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit*, Leipzig, 1709, S. 34.

c) Johann Mattheson

Mattheson vergleicht 1713 die Tonart F-Dur mit «einem hübschen Menschen, dem alles was er thut, es sey so gering es immer wolle, perfect gut anstehet, und der, wie die Frantzosen reden, *bonne grace* hat».⁸⁸

d) Georg Friedrich Kauffmann

Seine *Harmonische Seelenlust musikalischer Gönner und Freunde, das ist: Kurtze, jedoch nach besondern Genie und guter Grace elaborirte Praeludia* [...] (Leipzig, 1733–36) zeigt, dass die *bonne grâce* als Lehnwort bereits selbstverständlichen Eingang in die Sprache gefunden hat.

e) Johann Sebastian Bach

Weder Musikwerke noch Schriftstücke von J. S. Bach tragen den Titel oder die Bezeichnung <anmutig> oder *grazioso*. Allerdings gibt es in der Hirtenarie des Weihnachtsoratorium BWV 248/2 eine Textstelle, die das Wort Anmut verwendet. Bach ruft durch den Tenor den Hirten zu: «Frohe Hirten eilt, das holde Kinde zu sehen. Sucht die Anmut, die Anmut zu gewinnen». Für Bachs theologisches Verständnis ist es selbstverständlich, dass das «holde Kind» voller göttlicher Anmut ist. Die Hirten können Herz und Sinne an dieser *gratia/charis* laben und dadurch – im Sinne der Gnade – Anteil an der Anmut gewinnen.

88 MATTHESON, *Orchester*, S. 241.

f) Anmut und die Nationalstile

Wieder einen anderen Akzent in der ästhetischen Auffassung der Anmut in der Musik liefern die Diskussion der Nationalstile und die Frage nach dem rechten Geschmack. So beschreibt der deutsche Lautenist Ernst Gottlieb Baron 1727 das Land der Italiener als «anmuthig, derowegen sich die meisten mehr auf sinnliche als vernünfftige Dinge befleissigen». Frankreich ist für ihn dagegen «galant und complaisant».⁸⁹ Dagegen spricht Scheibe 1745 in einem Essay über den französischen Stil, dass man die «Schönheit und Anmut der französischen Musik» durch Telemann «mit nicht geringem Vergnügen empfunden» habe.⁹⁰

Charles Burney hatte 1772 offenbar teilweise ähnliche Erfahrungen gemacht und sie in folgendes humorvolles Bonmot gebracht: «Die Italiener sind das einzige Volk auf Erden, das mit Anmut tändeln kann, und die Deutschen die einzigen, die selbst durch Arbeit Vergnügen erwecken».⁹¹

4. *La grâce, bonne grâce* und *les grâces*

Fast gleichzeitig wie in England (siehe oben II.2) ist auch in Frankreich um 1680 ein neuer Wortgebrauch festzustellen: Neben der *grâce* als Geschenk Gottes bzw. natürliche Begabung werden *les grâces* als Verzierungen äussere Kennzeichen der Grazie/Schönheit eines Menschen oder eines Kunstwerkes (Komposition) gesehen. So schreibt Perrine 1680, er habe seinen Lautenstücken «nouvelles grâces» beigefügt, «pour les rendre plus digne de cet honneur de le couronner de nouveaux brillans».⁹² Und von Chambonnières ist überliefert, dass sein Cembalospiele nicht nur reich verziert war, sondern dass er immer «nouvelles grâces» gefunden habe.⁹³

Jean Henri D'Anglebert widmete seine *Pièces de clavecin* (Paris 1689) der 23-jährigen Marie-Anne de Blois, Prinzessin von Conty, einer legitimierten Tochter Louis XIV. Für sie habe er fast alle diese Stücke geschrieben:⁹⁴

Je vous présente un recueil de mes pièces de Clavecin. Il n'i eut jamais un hommage plus legitimentement deu. Je les ay presque toutes composées pour Votre Altesse Serenis-

89 BARON, *Untersuchung*, Cap. V, *Von dem rechten Gusto zu spielen*, S. 127 und 175.

90 SCHEIBE, *Critischer Musicus*, S. 146 f.

91 BURNEY, *Tagebuch*, S. 478. Dem Übersetzer, Christoph Daniel Ebeling, scheint diese Beurteilung der eigenen Nation allerdings gar nicht behagt zu haben; in einer Anmerkung wirft er Burney vor, Nationalvorurteilen nachzuhängen und nur ein mit «Anmut getändelte[s]» Wortspiel gesucht zu haben.

92 PERRINE, *Livre*, Vorrede, Widmung an Monsieur Le Tellier.

93 LE GALLOIS, *Lettre*, S. 70.

94 D'ANGLEBERT, *Pièces de Clavecin*, Paris, 1689: Widmungsvorrede, [s. p.].

sime. Et je puis dire qu'elles vous doivent leurs principales beautez. Les graces naturelles qui accompagnent tout ce que vous faites se répandoient dans votre maniere de jouer des votre plus tendre enfance; Et lors j'avois eu l'honneur de vous m'ôtrer quelques unes de ces pièces, vous mêliez des traits dans l'exécution qui me donnoient de nouvelles Idées, et qui m'ont fait produire ce que l'on trouvera ici de plus agreable.

Bemerkenswert in dieser Widmung ist die Reflexion über die natürliche *grâce*, die alles Tun der jungen Prinzessin begleite. Aus ihrer Spielweise habe D'Anglebert neue Ideen gewonnen, die ihren Niederschlag in dieser seiner Sammlung gefunden hätten. Da diese Bemerkungen und die Stücke offenbar zurückgehen auf einen längere Unterrichtsphase und D'Anglebert die Entwicklung Marie-Annes mitverfolgen konnte, lässt sich folgern: Die Anmut eines noch nahezu unbewussten, heranwachsenden Mädchens wird hier zu einem Ideal, dem auch die reflektierte Spielweise zu folgen hat. Als einzige aber vermutlich wesentliche Hilfestellung fügt D'Anglebert seiner minutiös mit Verzierungszeichen versehenen Sammlung eine Tabelle von *agrèments* bei. Gemäss dem Untertitel sei dies die «maniere de les jouer».

Schon 1687 erörterte Fénélon in einem pädagogischen Traktat, *L'Education des filles* (Paris, 1687) welcher Unterschied zwischen der *grâce extérieure* und der *grâce intérieure* bestehe.⁹⁵ Die äussere Anmut kann durch die *agrèments* ausgedrückt werden, ohne dass sie affektiert wirken soll. Dieser Zusammenhang zwischen innerer Haltung und äusserer *grâce* wird auch in einer Maxime von La Rochefaucauld thematisiert: «La bonne grâce est au corps ce que le bon sens est à l'esprit».⁹⁶

Die äusserlich hinzutretenden *Agrèments* sind im Sozialen die «Grundlagen der Gunsterlangung», die auf «unaffektiertem, durch Charme ausgezeichnetem Verhalten» beruhen;⁹⁷ als Verzierungen sind sie ein Hilfsmittel, welches Spiel graziös und angenehm macht. Im *Dictionnaire de l'Académie française* (Paris, 1694) wird in diesem Sinn *gracieux* als «Agreable, qui a beaucoup de grace & d'agrément» definiert.⁹⁸ Deutsche Übersetzer um 1700 geben *Agrément* übrigens direkt als Anmut wieder.⁹⁹ Auch Francesco Gasparini (1708) versteht die *Grazie* in diesem Sinne, wenn er über das Generalbassspiel spricht, welches mit Mordenten geschmückt werden solle: Ein geschickt angebrachter *Mordente* in einem Akkord beleidige nicht das Ohr, sondern gebe «una certa grazia».¹⁰⁰

95 KNAB, *Anmut*, S. 72.

96 KNAB, *Anmut*, S. 72.

97 HWR I, Sp. 623.

98 DAF, S. 532.

99 HWR I, Sp. 623.

100 GASPARINI, *L'Armonico*, S. 91.



Abbildung 3: F. S. Geminiani, Titelblatt der *Sonate [...] op. I* (London, 1739): «Die Chariten verdanken dieses Pfand [diese Sonaten] einem Wahrsager [Phoebus-Apollo]»

5. 1680–1750: *gracieusement*/ *gratioso* als modisches Attribut und als Vortragsbezeichnung oder als Ausdruck eines noch unbestimmten neuen Gefühls

Während in Werken Frobergers schon um 1657 die Bezeichnungen (*fort*) *lentement*, *avec discretion* auftreten, erscheinen in der Cembalo- und Orgelmusik (vorwiegend französischer Provenienz) ab ca. 1676 vermehrt detaillierte Vortragsbezeichnungen, z.B. in den Vorworten von Lebègue (1676), Raison (1688), Boyvin (1700) oder direkt über den Werken. Diese fein nuancierten Angaben zum *mouvement propre*¹⁰¹ sind je nach Kontext zu deuten als Anweisungen zum Tempo, zur rhythmischen Gestaltung (Inegalität), zur Artikulation, zur Dynamik und zum generellen Charakter.¹⁰² Es ist davon auszugehen, dass die meisten dieser Begriffe im Bewusstseins-horizont der damaligen Musiker präsent waren, werden die Adverbien doch ohne weitere Erklärungen verwendet. Auch *gracieux*/ *gracieusement* tritt in diesem Zusammenhang wie selbstverständlich auf.

Das Wort *gracieux* scheint im 17. Jahrhundert gemäss den *Remarques sur la langue française* (1647) von Claude de Vaugelas zunächst «kein gutes Wort» gewesen zu sein, welche Bedeutung man ihm auch gegeben habe. Die gebräuchlichste Bedeutung sei *doux*, liebenswürdig, höflich. Und tatsächlich werde dieses Wort normalerweise nach *doux* gesetzt (*doux et gracieux*, *courtois et gracieux*), weil *gracieux* in dieser Gesellschaft leichter akzeptiert würde. Erst nach und nach wird die «bezaubernde Wirkung der *grâce* auf der Grundlage einer Kunst, die ihre Absichtlichkeit verhüllt», wiederentdeckt.¹⁰³ In der ersten Ausgabe (1690) definiert Furetière *gracieux* noch als «bildlich gesprochen vom Stil, vom Pinselstrich», wohingegen in der Ausgabe von 1702 *gracieux* bereits zum Modewort avanciert ist. *Gracieux* bezeichnet etwas, was voll von *agrément*, *honnêteté*, *douceur* und *civilité* sei. Es meine nicht nur höflich, rechtschaffen, zuvorkommend, sondern auch *agréable*, *de bonne grâce*. Es sei vielleicht übermässig in Gebrauch. Heutzutage gebe es kein häufiger benutztes Wort in der Tagessprache und unter den höflichsten Leuten als dieses.¹⁰⁴

101 LEBÈGUE, *Pièces d'orgue*, Vorwort.

102 Kurz nach 1700 tauchen folgende Bezeichnungen als Charakter- bzw. Spielanweisungen auf: *Agréablement*, *coulamment*, *doucement*, *fierement*, *gayement*, *gracieux*, *gracieusement*, *grave-ment*, *hardiment*, *légerement*, *lentement*, *majestueusement*, *marqué*, *modérément*, *modestement*, *naïvement*, *nettement*, *proprement*, *rondement*, *sans lenteur*, *soutenu*, *tendrement*, *vif*, *vite*. Vgl. allg. dazu SAINT-ARROMAN, *L'interprétation*.

103 HWR, S. 622.

104 FURETIERE, *Dictionnaire*. Eine ähnliche Definition findet sich im DAF 1694: «Gracieux, [graci]euse. adj. Agréable, qui a beaucoup de grace & d'agrément. Il signifie aussi, Doux, civil, honneste».

Brossard verweist 1705 für *gracieux* auf die italienischen «Termini» *soave* und *gratioso*, welche er definiert als «Gratioso. Veut dire, d'une maniere agréable, gracieuse, capable de faire plaisir. Gracieux. V. soave et gratioso. Soave & soavemente. Adverbe Italien, veut dire, d'une maniere agréable, douce, gracieuse etc.»¹⁰⁵

Einen Hinweis zum Verständnis des Phänomens, dass ab 1700 vereinzelt und gegen die Jahrhundertmitte vermehrt *grazioso*-Stücken auftreten, kann der Artikel *Grazie* aus Grimms Wörterbuch geben: «anfangs häufig in der Verbindung unbeschreibliche grazie, in der sich das noch schwer bestimmbare des als neuartig empfundenen Reizes [...] ausdrückt». Grazie wurde gebraucht «[...] fast ausschliesslich für den reiz leichter, ungezwungener, freier, gefälliger bewegung, als ausdrück eines neuartigen und ganz spezifischen schönheitsempfindes, das sich von dem statisch heroisch bestimmten schönheitsideal des barock deutlich abhebt».

Auch wenn die Brüder Grimm trotz ihres scharfen Sprachbewusstseins hier nicht ganz frei sind von einem negativistischen Barockbild, wird doch eine wesentliche Sache deutlich: eine «sonderbahre Anmuth», ein «je ne sais quoi», ein kaum zu sagendes Gefühl drückt sich aus, mit welchem sich Künstler des 18. Jahrhunderts gegen Ältere und deren Kunstverständnis absetzen.

In der Musik für Tasteninstrumente konnte die Bezeichnung *gracieusement* erst ab 1710 nachgewiesen werden,¹⁰⁶ und zwar in einigen Orgelstücken von Louis-Nicolas Clerambault. Gleich fünfmal verlangt er diese Spielanweisung.¹⁰⁷

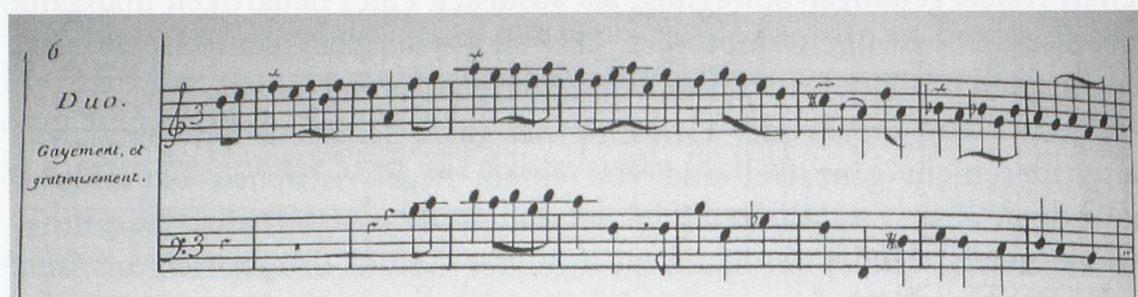
Zu den bis anhin für die Satztypen Duo, Trio, Récit gebräuchlichen unterschiedlichen *mouvements* kommt das Graziöse wie eine Steigerung noch dazu. Es ist auf die schnelle wie auch auf die langsamere, süssere Seite hin offen. Dies wird daraus ersichtlich, dass *gracieusement* zum einen mit *doucement* und zum anderen mit *gayement* sowie mit verschiedenen Taktarten kombiniert wird.

105 BROSSARD, *Dictionnaire*, S. 31.

106 Für die Ensemblesmusik sind frühere Erwähnungen greifbar: Marin Marais, *Pièces de viole, Second Livre*, Paris, 1701, Nr. 132: La Gracieuse. François Couperin, *Quatre Versets d'un Motet*, Paris, 1703, Symphonie: *Vivement & Gracieusement*, daneben auch *lentement, doux*; *Sept Versets du Motet*, Paris, 1704. Neben *tendrement, légèrement, lourez* und *lentement* findet man auch *gracieusement*. M. Marais, *4^{ème} livre*, Paris, 1717: Suite in D, Rondeau le Gracieux; Suite in A, Air gracieux. F. Couperin, *Pièces de violes avec la basse chiffrée*, Paris, 1728: Gavotte, *Gracieusement sans lenteur*.

107 CLERAMBAULT, *Livre I, Suite du premier ton*.

Satz	Spielanweisung	Taktart
Duo	gayement, et gracieusement	3
Trio (Cromorne / Tierce)	gracieusement	2
Récit de Cromorne et de Cornet séparé en Dialogue	doucement, et gracieusement	3
Trio	gracieusement	3
Recit de Nazard	gayement et gracieusement	12/8

Tabelle 1: *Gracieusement* bei L.-N. Clerambault (1710)Notenbeispiel 2: L.-N. Clerambault, Duo, aus: *Premier livre d'orgue*, Paris, 1710, S. 6.

Notenbeispiel 3: L.-N. Clerambault, Récits de Cromorne et de Cornet séparé en Dialogue, aus: *Premier livre d'orgue*, Paris, 1710, S. 12.

Auffallend häufig verwendet auch François Couperin die Bezeichnung *gracieusement* in seinen ersten beiden Cembalobüchern (*Pièces de clavecin*, Paris I 1713, II 1716/17, III 1722, IV 1730).¹⁰⁸

<i>Livre, ordre</i>	<i>Titel</i>	<i>Bezeichnung</i>	<i>Form/Satztyp</i>	<i>Taktart</i>
I, 1	La Milordine	Gracieusement, et légèrement	Gigue	12/8
I, 1	La Fleurie ou La tendre Nanette	Gracieusement		6/8
I, 3	Les Laurentines	Gracieusement		6/4
I, 4	La Pateline	Gracieusement		3/8
I, 5	La Tendre Fanchon	Gracieusement	Rondeau	6/8
I, 5	La Flore	Gracieusement		6/8
I, 5	La Villers	Gracieusement		3/8
I, 5	Les Agréments	Gracieusement, sans lenteur		2
I, 5	Les Oncés	Gracieusement, sans lenteur	Rondeau	6/8
II, 6	Le Gazoüillement	Gracieusement et coulé	Rondeau	3/8
II, 7	La Ménetou	Gracieusement, sans lenteur	Rondeau	2
II, 9	Le Peti-deüil, ou les trois Veuves	Gracieusement		3/8
II, 11	La Zénobie	D'une légèreté gracieuse et liée		12/8
III, 16	L'Aimable Thérèse	Gracieusement		6/8
IV, 20	La Princesse Marie	Gracieusement sans lenteur		2
IV, 20	La Sezile	Gracieusement	Pièce croisée sur le grand Clavier	3/8

Tabelle 2: *Gracieusement* in Cembalowerken F. Couperins

Von 16 Stücken haben drei die Taktbezeichnung 2; 13 Sätze sind im 3/8, 6/8, 6/4 oder 12/8-Takt geschrieben. Besonders interessant sind die viermal vorkommenden Warnungen *sans lenteur* sowie die Kombinationen mit anderen Spielanweisungen wie *coulé*, *légèrement* und *liée*.

Weitere *gracieusement*-Stücke anderer französischer Komponisten seien tabellarisch aufgelistet.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Vgl. dazu DREYFUS, *Observations*, S. 191–194.

¹⁰⁹ Weitere Belege für *gracieusement* oder *gracioso* zu spielende Stücke (vor allem in Ensemblewerken) bei SAINT-ARROMAN, *L'interprétation*, S. 176 ff.

<i>Komponist</i>	<i>Sammlung</i>	<i>Ort Datum</i>	<i>Werk</i>	<i>Bezeichnung</i>	<i>Taktart</i>
J.-F. Dandrieu	Pièces de Clavecin I	Paris 1724	La Musète	gracieusement	6/8
			Premiere Fanfare	gracieusement sans lenteur	6/4
			L'Enjouée	gracieusement	3/8
			Les Zephirs (Menuet)	gracieusement	3
			Le Timpanon	gracieusement et lié	3/4
			L'Agréable	gracieusement	2
J.-Ph. Rameau	Pièces de clavecin	Paris 1728	L'enharmonique	gratieusement/ hardiment	2
J. F. Dandrieu	Pièces de clavecin III	Paris 1734	La Gracieuse (Chaconne)	-	3
L.-Cl. Daquin	Premier livre de clavecin	Paris 1735	La Guittare	gracieusement	6/8
			La Mélodieuse	gracieusement	2
J. B. de Boismortier	Quatre Suites de Pièces de Clavecin	Paris 1736	La Caverneuse	gracieusement	3
			La Brunette	gracieusement	3
M. Corrette	Premier livre d'orgue	Paris 1737	Duo	gracioso	3
J. F. Dandrieu	Pièces d'orgue I	Paris 1739	Trio à deux dessus	gracieusement et louré	6/4
			Flûtes	gracieusement	♩
J.-Ph. Rameau	Pièces de clavecin en concert	Paris 1741	La Boucon	Air gracieux	3
			La Livri	gracieux	2
			La Timide	gracieux	2
M. Corrette	L'Amusement du Parnasse, Methode	Paris 1748	Prend ma Philis	gracieusement	2
			La Sultane	gracieusement	2
J. Duphly	Pièces de Clavecin II	Paris 1748	La Lanza	noblement et vif, moll-Teile: gracieusement	2
A. L. Couperin	Pieces de Clavecin	Paris 1751	Rondeau	gracieux	3 (3/8)
J. Duphly	Pièces de Clavecin III	Paris 1758	La de Guyon	gracieux et léger	3 (3/8)
			La de Chamlay, Rondeau	gracieux	2

C.-B. Balbastre	Pièces de Clavecin I	Paris 1759	La Ségur, Gavotte	gracieusement	2
			La Berville, Gavotte	gratieusement	2/4
			La Suzanne	noblement et animé, 2. Teil: gracieusement	3/4
			La Melesherbe	Ariette Gracieuse 2. Teil: Air Gay	2/4
			La Berryer ou La Lamoignon, Rondeau	gracieusement	2

Tabelle 3: *Gracieusement, gracieux/gracioso* in Cembalowerken nach F. Couperin bis 1760

Formal und charakterlich handelt es sich bei diesen Stücken eher um leichtere Sätze, die – mit einigen Ausnahmen – weder von hoher Virtuosität noch von einer starken Affektiertheit geprägt sind, sondern in einer natürlich fließenden Bewegung gespielt werden wollen. Eine gewisse Häufigkeit von Dreier-Takten fällt zwar auf, aber es erscheinen auch 2 und 4 als Taktbezeichnungen. Hinsichtlich der Art und Menge der verwendeten Verzierungen lässt sich nichts Verallgemeinerndes beobachten. Das Graziöse scheint sich also erneut einer Festlegung durch Regeln zu entziehen und bleibt als nicht konkret fassbare Forderung für eine bestimmte Vortragsart bzw. Spielhaltung bestehen. Erst im Zusammenhang mit den vorher erklingenden bzw. nachfolgenden Sätzen, die nicht *gracieusement* zu spielen sind, kann sich deutlicher zeigen, worin das Graziöse jeweils besteht. Auch innerhalb eines Satzes können solche Charakteränderung auftreten. Dies ist z. B. bei *L'Enharmonique* von Jean-Philippe Rameau, der Fall. Hier sind zwischen die *gratieusement*-Teile dreimal fünftaktige *hardiment* zu spielende Abschnitte eingeschoben.

26

L'Enharmonique

Gracieusement.

gracieusement!

hardim! sans alterer la mesure

hardim!

Notenbeispiel 4: J.-Ph. Rameau, *L'Enharmonique*, aus: *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, Paris, 1728, S. 26.

In *La Lanza* von Jacques Duphly (II, 1748) wechseln sich *noblement et vif* zu spielende Abschnitte mit *gracieusement*-Sektionen ab. Während jene virtuos und konzertant gesetzt sind, zeichnen diese sich durch eine schlichte, sich wiederholende Melodie aus. Zusammen mit der gleichförmigen Arpeggio-Begleitung über ostinaten Harmoniefolgen wird ein nachdenklich-träumerisches Stimmungsbild erzeugt. Die nachfolgende Bezeichnung *vif* muss wohl so verstanden werden, dass die *gracieusement*-Abschnitte etwas ruhiger zu spielen sind.

In Deutschland ist es Georg Philipp Telemann, der im Rahmen seiner *Fantaisies pour le clavessin* im vermischten Geschmack (Hamburg, 1732/33) die Satzbezeichnungen *gracieusement* (3/4, 6/4 und 6/8-Takt) und *gratioso* (3/4-Takt) wohl als erster verwendet.

4. Fantaisie. Gracieusement. 2. Douzaine.

Notenbeispiel 5: G. Ph. Telemann, Fantaisie *Gracieusement*, aus: Fantaisies pour le clavessin, Hamburg, 1732/33.

Fantasia 6. Gratoso. Dozzina 3.

Notenbeispiel 6: Telemann, Fantasia. *Gratoso*

Zur selben Zeit (1732) erklärt bzw. übersetzt Johann Gottfried Walther *gracieusement* mit «lieblich, anmuthig».¹¹⁰ Und James Grassineau definiert 1740: «Gratoso, means after an agreeable, pretty, graceful manner».¹¹¹ Auch Michel Corrette (1753) versteht *gratoso* als «d'une maniere agréable».¹¹²

110 WALTHER, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig, 1732, S. 287.

111 GRASSINEAU, *Dictionary*, S. 88.

112 CORRETTE, *Maitre*, S. 89.



Abbildung 4: J.-F. Dandrieu, Titelblatt seiner *Pièces de Clavecin* III (Paris, 1734). Amor empfängt von den Grazien eine Lyra

6. 1730–1800: *grazioso* in Verbindung mit Tempowörtern

In einzelnen Musikstücken tritt schon ab den 1720er Jahren *grazioso* in Verbindung mit einem Tempowort auf. Corrette «italienisiert» 1737 bereits einzelne französische *mouvement*-Bezeichnungen. Es ergeben sich folgende Entsprechungen: «Adagio – très lentement; Affettuoso – tendrement; Allegro – légèrement; Largo – lentement et avec goût; Presto – vite, avec rapidité; Vivace – avec vivacité mais plus modéré que l'Allegro». ¹¹³ *Gracioso* [sic] erhält hier also noch keine Tempoverknüpfung, sondern wird als «d'une manière gracieuse et agréable» erklärt. Ab 1730 scheint die Verbindung der *Grazioso*-Idee als Spielanweisung mit dem Andante-Typus immer enger zu werden. Auf der einen Seite finden wir das Andante zu Beginn des 18. Jahrhunderts eng mit der Symbolik des menschlichen Weges verknüpft, wie Gerhart Darmstadt aufgezeigt hat. ¹¹⁴ Auf der anderen Seite wird das *Graziöse* nach 1700 als Sammelbegriff für angenehme und natürliche Bewegungen (der Seele, des Körpers und der Musik) verstanden. Oft kombiniert mit Dreiertakten, Musetten oder auch als *Siciliano* oder *Pastorale* erhält die *Grazioso*-Idee arkadische bzw. paradiesische Konnotationen. Ein Andante *Grazioso* kann deshalb nach 1730 als Verbindung von zwei grossen Genres angesehen werden. Die nachfolgende Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern will nur die zunehmende Verknüpfung des *grazioso*-Charakters mit einem Tempowort bis 1750 dokumentieren.

Komponist	Sammlung / Jahr	Werk	Satz	Taktart
G. B. Somis	Sonate da Camera Turin 1723	-	Gratioso	3/4
Jean-Marie Leclair	Premier livre de Sonates 1723	(verschiedene Sonaten)	Aria Gratioso	3
			Gavotta	♩
			Gratioso	3
			Aria Gratioso	2
			Gavotta: Gratioso	
	Second livre de Sonates ca. 1728	Sonata 11	Aria gratioso: Allegro ma non troppo	6/8
	Sonates en Trio (op. 4) ca. 1731–33	Sonata 6	Gavotta gratioso un poco Andante	C

113 CORRETTE, *Livre I*, Vorwort.114 DARMSTADT, *Andante*, S. 83–98.

Leonardo Leo	Concerto di violoncello con violini, Neapel 1737/8	Concerto II, D-Dur	1. Satz Andantino grazioso	C
		Concerto I, III, V, VI	Jeweils der 1. Satz: Andante grazioso	
Carlo Tessarini	VI Sonate à Violino o Flauto traversiere e Cembalo, 1748	Sonata III	2. Satz Andante Grazioso	6/8
Nicolò Pasquali	Six Sonatas for two Violins, with a Tenor and Thorough Bass for the Harpsichord or Violoncello (ca. 1750)	Sonata V	Letzter Satz: Moderato e Grazioso	3/4

Tabelle 4: Grazioso in Kombination mit Tempobezeichnungen (Ensemblewerke bis 1750)

In der Musik für Tasteninstrumente konnte die Verbindung einer Tempoangabe mit *grazioso* erst nach 1750 nachgewiesen werden. Bei Scarlatti findet sich keine einzige mit *grazioso* bezeichnete Sonate. Die nachfolgende Tabelle stellt eine erste Übersicht dar, die durch weitere Forschungen ergänzt werden muss.

Komponist	Sammlung	Werk	Satzbezeichnung	Taktart
C. P. E. Bach	18 Probestücke in 6 Sonaten 1753	14. Probestück	Allegretto grazioso	C
Friedrich Wilhelm Marpurg	Sei Sonate di clavicembalo, Nürnberg 1755	Sonata III in G	Allegro-Grazioso-Presto	
Baldassare Galuppi	1750er Jahre?	Sonata 39 ¹¹⁵	Andante Grazioso	C
Wolfgang Amadeus Mozart	(Sonaten für Clavier und Violine), Paris 1764	Sonate in B, KV 8	2. Satz Andante grazioso	3/4
Antonio Soler ¹¹⁶	1770er Jahre?	Sonata 94	Andantino gracioso e con moto	2/4
		Sonata 95	Andante gracioso con moto	2/4
		Sonata 96	Andante gracioso	♩

115 ILLY (ed.), *Galuppi-Sonate*.116 RUBIO (ed.), *Soler-Sonatas*, S. 51 ff., 66 ff., 86 ff.

	6 Quinteti, 1776	Quinteto 3. G-Dur	3. Satz: Andantino grazioso	
Wolfgang Amadeus Mozart	Mannheim 1777	Sonate C-Dur KV 309	3. Satz: Rondeau, Allegretto grazioso	2/4
	Paris 1778 (?)	Sonate B-Dur KV 333	3. Satz: Allegretto grazioso	♩
	Wien 1783	Sonate A-dur KV 331	1. Satz: Andante grazioso	6/8
Daniel Gottlob Türk	Klavierschule 1789	11. Handstück	Sonatina Allegretto grazioso	C
	Handstücke für angehende Kla- vierspieler 1795	12. Handstück	«Die Bindung» Larghetto grazioso	3/8

Tabelle 5: *Grazioso* in Kombination mit Tempobezeichnungen (Werke für Tasteninstrumente)

Erst einige Zeit später bestätigen die Theoretiker diesen Zusammenhang. Die um 1700 noch relativ weit gefasste Charakterbezeichnung *grazioso* wird also nach und nach tempomässig gefasster. Jean-Jacques Rousseau setzt 1768 *gracieusement* fast gleichbedeutend mit *Andante*: «Il caractérise un mouvement marqué sans être gai, & qui répond à-peu-près à celui qu'on désigne en François par le mot Gracieusement».¹¹⁷ In seiner Temposkala entspricht Largo > *Lent*, Adagio > *Modéré*, Andante > *Gracieux*, Allegro > *Gai* und Presto > *Vite*.¹¹⁸

Johann Samuel Petri ordnet in seiner *Anleitung zur praktischen Musik* (Leipzig, 1782) *grazioso* («angenehm») unter die «mittelmässig langsamen [...] Kunstwörter vom Zeitmasse».¹¹⁹

In der *Méthode ou Recueil de Connaissances Élémentaire pour le Forte-Piano ou Clavecin* (Paris, 1786) von Johann Christian Bach und Francesco Pasquale Ricci wird man bei der Erklärung von *grazioso* verwiesen auf «amoroso, mais moins lent». *Amoroso* bezeichnet ein «mouvement lent & doux, animé d'une expression tendre et touchante. Tendrement». *Gracieusement* entspricht der Bezeichnung *Andantino*, welches «un peu moins de gaité» anzeige als das *Andante*.¹²⁰ Eine exakte Tempoangabe existiert für ein Stück von Balbastre, das *gracieusement* zu spielen sei. Es handelt sich um eine Romance in C-Dur, die für eine Orgelwalze bestimmt war. Sie hat eine schlichte, aber reich verzierte Melodie über einer in Achteltriolen durchgehenden Begleitung und ist mit 2 und *gracieusement* bezeichnet.

117 ROUSSEAU, *Dictionnaire*, S. 32.

118 ROUSSEAU, *Dictionnaire*, S. 303.

119 PETRI, *Anleitung*, S. 158.

120 BACH-RICCI, *Méthode*, S. [3].

Joseph Engramelle beschreibt im Kommentar zu diesem Stück *gracieusement* als «ni lent ni vite».¹²¹ Aufgrund seiner Angaben kommt man auf einen Grundschlag von MM 49 pro halbe Note.¹²²

Die bei François Couperin und anderen vorkommende Anweisung *sans lenteur* kann man als Warnung verstehen, *gracieusement*-Sätze nicht zu sehr im langsamen Bereich anzusiedeln.¹²³

Auch *Grazioso*-Sätze, insbesondere in der Taktart 2 oder ♢ sind nicht «per sé» ruhige Sätze, was an mehreren Gavotten Jean-Marie Leclairs und an der Kombination *Allegretto grazioso* ersichtlich wird. Eine *Gavotta grazioso* wird vielleicht eine Spur langsamer zu spielen sein, als eine unbezeichnete, gewöhnlich schnelle Gavotte des französischen Hochbarocks. In op. 4 notiert Leclair bei einer *Gavotta grazioso* den Zusatz *un poco andante* und zeigt damit eine neue Richtung an. Das 14. Probestück Carl Philipp Emanuel Bachs (1753) trägt die Bezeichnung *Allegretto grazioso*. Es gilt als erstes Beispiel dieser Art in Deutschland.



Notenbeispiel 7: C. Ph. E. Bach, 14. Probestück (1753)

121 Balbastre, Romance, in: DOM BÉDOS, *L'Art*, Bd. 2, S. 615–634, planche 119.

122 MIEHLING, *Tempo*, S. 129.

123 Z. B. bei CORRETTE, *Pièces*, Avertissement: «Les Flutes et les Musettes [se touche] gracieusement sans lenteur».

7. Anmutigkeit in der deutschen Musikkultur nach 1750

Aufgrund der ab 1700 zunehmenden Dominanz der italienischen Bezeichnungen in der Musizierpraxis ist es nicht verwunderlich, dass man das Wort *anmutig* selten über einem Musikstück findet. Weder Quantz noch Leopold Mozart erwähnen das Thema in ihren Traktaten. Bei Carl Philipp Emanuel Bach (1753) findet man einen kleinen Hinweis dazu, der zeigt, dass ihm die Ästhetik der Anmut nicht fremd war: Er meint, es sei besser, «die Manieren, welche ihre Anmuth verliehren, so bald man sie schlecht vorträgt, wegzulassen».¹²⁴

Anders als im Bereich der Literatur und der Kunst fand unter den deutschen Musiktheoretikern des Spätbarocks offenbar auch keine grössere Diskussion über die Anmut in der Musik statt. So gibt es also zu der Büste der Juno, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Paradebeispiel der Anmut herangezogen wurde, in der Musik keine explizite Entsprechung.¹²⁵ Einzig Johann Georg Sulzer schlägt vor, im Wettbewerb um die schönste Anmut [Carl Heinrich] Graun den Preis zu geben, «dessen liebenswürdige Seele sich auch selbst da zeigt, wo er zornig seyn will».¹²⁶

Daniel Gottlob Türk definiert 1789 im Kapitel «Von der Bewegung und dem Charakter eines Tonstückes» *grazioso, con grazia* als «angenehm, gefällig, reizend, mit Anmuth». Das Genre *Pastorale* erklärt er als «hirtenmässig, d. i. anmuthig und mit edler Einfalt».¹²⁷ Hieraus erhellt, dass in manchen *grazioso*-Stücken des späten 18. Jahrhunderts Elemente der Schäferidylle (Arkadien), der Naturästhetik (Rousseau) und des antiken Schönheitsideals (Winkelman) auftauchen und zu einem nicht leicht in Worte zu fassenden Ganzen verschmelzen.

Als die vermutlich letzten ausführlichen Artikel in einem Musiklexikon zu diesem Thema seien die Artikel *Anmuth*, *Grazie* und *grazioso* von Heinrich Christoph Koch erwähnt. 1802 findet man unter *Grazie* einen Verweis auf den Artikel *Anmuth*. Bei der *Anmuth* unterscheidet er «Reitz, Anmuth, Lieblichkeit, Liebreiz, Holdseligkeit, als eine Stufenfolge von

124 BACH, *Versuch*, 1. Teil, S. 61.

125 Juno Ludovisi, 1. Jhdt. n. Chr. Marmor, Kopf einer fünf Meter hohen Kolossalstatue (Rom, Thermenmuseum).

126 SULZER, *Allgemeine Theorie* I, S. 150. Wir würden heute wohl ohne zu zögern den Preis W. A. Mozart geben, insbesondere für den ersten Satz von KV 331.

127 TÜRK, *Klavierschule*, S. 115.

Ausdrücken verwandter Empfindungen [...], deren die eine sich über die andere erhebt».¹²⁸ 1807 gibt es unter *Grazie* einen eigenen Eintrag:¹²⁹

Wenn uns die Schönheit in dem Lebendigen entgegen kömmt, so offenbart sie sich in seiner Gestalt und seinen Bewegungen; die erstere hat Schiller die architektonische Schönheit genannt; die letztere bezeichnet man mit dem Wort Grazie. Die Grazie ist also die Schönheit in den Bewegungen. Ihr Wesen besteht in der Vereinigung der Lebhaftigkeit mit der Sanftheit. – Die Schönheit allein ist bedeutungslos ohne Grazie.

Auch zum Stichwort *grazioso* gibt es zwei verschiedene Einträge: 1802 «gefällig, mit Anmuth» – 1807 «sich sanft bewegend. S. Grazie».¹³⁰

8. Komplementarität von Anmut und Würde

Bereits in der Antike finden sich ästhetische Begriffspaare, die komplementär aufeinander bezogen sind, sich aber nicht gegenseitig ausschliessen. Beides sind selbstständige Einzelattribute, die in der Aussage über die Qualität eines Gegenstandes, einer Haltung oder einer Bewegung gemeinsam auftreten können und dann eine Steigerung bewirken, so z. B. *venustas* und *gravitas* bei Cicero oder Quintilian, wobei Cicero (und auch noch Schiller) die *venustas* der Frau und die *gravitas* dem Mann zuweist.¹³¹ Auch Castiglione (1529) spricht von der *eleganza e gravità* (I, 34), oder der *grazia e dignità* (I, 36). In musikalischen Quellen finden sich solche Kombinationen beispielsweise bei Diruta *leggiadria e gravità*. Auch in Frankreich begegnen Stücke, die gleichzeitig *gravement* und *gracieusement* sein können, bzw. sollen.¹³² 1762 kombiniert Henry Home selbstverständlich *dignity und grace*. Anmut entstehe erst, wenn körperliche Bewegungen geistige abzeichnen. Niemand erscheine in einer Maske anmutig. Daraus entsteht die Forderung nach Natürlichkeit. Anmut wird zu einem «Beweis von Authentizität».¹³³ Schillers Anmut und Würde (1793) ist ohne diese Vorarbeiten nicht denkbar. «Sind Anmut und Würde [...] in derselben Person vereinigt, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet».¹³⁴ Er

128 KOCH, *Lexikon*, Sp. 148 f. gemäss DWB Bd. 10, Sp. 1739 f. ist holdselig eine Verstärkung von hold und bezieht sich «früher als das einfache hold, auf die anmut der erscheinung». Die Grazien werden gar als «Holdseligkeiten» und «Anmutsgöttinnen» bezeichnet.

129 KOCH, *Handwörterbuch*, S. 175.

130 KOCH, *Lexikon*, Sp. 683; 1807, S. 175.

131 HWR I, Sp. 623.

132 So z. B. in F. Couperin, *Les Goûts-réunis ou Nouveaux Concerts* (Paris, 1724): 7. Concert, 1. Satz *Gravement, et gracieusement*; 9. Concert, 1. Satz *Le Charme. Gracieusement, et gravement*.

133 KNAB, *Anmut*, S. 240 f.

134 SCHILLER, *Anmut*, S. 481.

unterscheidet allerdings die wahre Würde von der falschen, der verschlossenen und mysteriösen Gravität.¹³⁵ Zweifellos auf Schillers Schrift Bezug nehmend und keineswegs nur ironisch zu verstehen ist das 38. Handstück des 2. Bandes der *Handstücke für angehende Klavierspieler* von Daniel Gottlob Türk (1795): «Würde, mit Anmut untermischt».

No. 38. Polonoise. Würde, mit Anmuth untermischt.

*) Kl. 318. S. 16. Fig. 197. Anm. **) Kl. 210. S. 219. Fig. 21. ***) Kl. 215. Fig. 139. S. 10. ****) Kl. 358. S. 42. 2. *****) Kl. 294. und 297. S.).

Notenbeispiel 8: D. G. Türk, 38. Handstück «Würde, mit Anmut untermischt» (1795)

9. Exkurs: Die Grazien als Kompositionsthema

Sowohl François Couperin, als auch Jacques Duphly und Pierre-Claude Foucquet haben sich mehrere Male die Grazien als Kompositionsthema für Cembalostücke gewählt.¹³⁶

a) François Couperin

Les Graces-Naturéles (II/11) kann als eine Darstellung der natürlichen Grazie eines Menschen oder als veritables Grazienporträt verstanden

¹³⁵ SCHILLER, *Anmut*, S. 488.

¹³⁶ In Kammermusik und Opern sind noch andere Beispiele zu finden: F. Couperin, *Concerts Royaux* (Paris, 1722); *Premier concert, Les graces* (Courante française); *Les goût-réunis: 9 concert Le Je-ne-sçay-quoy* (gaiement); J. Ph. Rameau in *Les Fêtes D'Hébé* (Paris, 1739): ein Rondeau gracieux kündigt die Grazien an; C. Ph. E. Bach, Lied *An die Grazien und Musen*, Wq 200 Nr. 5, 1778/82 und *Die Grazien* (Leipzig, 1789) vgl. dazu GRÜTZNER, *Grazien. Les Grâces* war im 19. Jahrhundert auch bekannt als eine Tanzform, siehe dazu MGG2, Sachteil Bd. 7, Sp. 1931.

werden. Durch die musetteartig um C-Dur kreisende, einfache Melodik und Harmonik entsteht ein sehr angenehmes Stimmungsbild. Der Naivität und Simplizität wird durch die Spielanweisung *affectueusement* vorgebeugt wie auch durch den deutlich ernsthafteren zweiten Teil in c-Moll.



Notenbeispiel 9: F. Couperin, *Les Graces-Naturelles* II/11 (Paris, 1716–17)

Die *majestueusement* zu spielende Allemande *Les Graces incomparables, ou la Conti* (III/16) zeichnet dagegen ein völlig anderes Bild der Grazien: Hier sind die unvergleichbaren Manieren der schon erwähnten Prinzessin von Conti porträtiert; sie zeigen sich aber nicht im Übermass sondern wohl dosiert und in einer gewissen Grösse – anmutig und würdig zugleich.



Notenbeispiel 10: F. Couperin, *Les Graces incomparables, ou la Conti* III/16 (Paris, 1722)

Das Stück *Les Charmes* (II/9) ist wohl kein Porträt der Grazien, im übertragenen Sinne aber ein Porträt ihrer bezaubernden Wirkungen. Couperin benutzt dafür hauptsächlich eine raffinierte Legato- und Überlegatotechnik, vergleichbar der «sonderbahren Anmuth» Vetters.¹³⁷

b) Pierre-Claude Foucquet (1694-1772) stellt die Grazien in seinen *Pièces de Clavecin I* (1749) in Form einer zweiteiligen Musette in C-Dur und c-Moll dar.



Notenbeispiel 11: P.-C. Foucquet, *Les Graces* (Paris, 1749)

Im Vorwort zu seinem *Second livre de Pièces de Clavecin* (Paris, 1750–51) erklärt er, dass man in allen Stücken mit einer graziösen oder zärtlichen Spielart den Bass jeweils vor der Note der Oberstimme spielen solle, ohne allerdings den Takt zu verändern. Wenn mehrere Noten im Bass vorkommen, solle man immer vom tiefsten Basston aus arpeggieren. «Ce qui rend le toucher moëlleux, gracieux et indispensable pour les Pièces de sentiments». Dem schliesst er eine sehr interessante allgemeine Betrachtung über die seinerzeitige Cembalospielart an. Man bewundere heutzutage eher die Geschwindigkeit der Hand und scheine weniger berührt von einer graziösen, zärtlichen und liebevollen Ausführung. Dabei mache jedoch diese Spielart den Charakter einer schönen Hand aus. Man müsse einen grossen Unterschied machen zwischen den guten und den schönen Händen. «Les unes pleines de feu et de légereté, ne sont pas ordinairement susceptibles de cette exécution de sentiments, que les belles mains joignent à la rapidité, dont elles sont également capables».¹³⁸ Die schon von François Couperin (*L'Art de toucher le clavecin*, Paris, 1716) geforderte Technik der *suspension* einzelner Noten scheint hier bei Foucquet ausge-

137 Vgl. dazu das 1718 vollendete Bild Jean-Antoine Watteaus, *Les Charmes de la Vie*, Wallace Collection, London. Ausserdem ZEHNDER, *Delicatesse*, S. 118 f.

138 FOUCQUET, *Pièces de Clavecin II*, Preface.

weitet auf ganze Stücke und wird zu einem Charakteristikum des Graziösen im französischen Cembalospiel.¹³⁹

c) Auch Jacques Duphly bedient sich für seine *Les Graces* (*Pièces de clavecin*, III: Paris, 1758) derselben Spieltechnik. Die Punkte über einzelnen Bassnoten zeigen an, dass diese früher als die entsprechenden Noten der oberen Stimmen gespielt werden müssen.

16

Les Graces

Tendrement

Les points qui sont sur les notes de Basse signifient qu'il faut les passer avant celles du dessus.

Notenbeispiel 12: J. Duphly, *Les Graces* (Paris, 1758)

¹³⁹ Jean-Baptiste Forqueray empfiehlt 1747 die Technik des zwischen linker und rechter Hand verschobenen Anschlages für zwei Stücke, *La Léon* und *La Silva*.

Duphly greift tief in die cembalistische Trickkiste, um die Grazien lebendig werden zu lassen: Neben einer leichten Zeitverschiebung einzelner Stellen (Rubato), schmücken eine Fülle von verschiedenen Verzierungen (Schleifer, Triller, *cadence coupé*, *suspension*, kurze und sehr lange *ports-de-voix* mit und ohne *pincé*) wie auch vielfältige Artikulationsangaben dieses Stück (Keil, legato-Passagen über zwei Takte, Überlegato-Stellen). All das solle aber *tendrement* gespielt werden: Cembalokunst auf höchstem Niveau, der man die Kunst aber nicht anhören darf!

Eine Visualisierung der Verbindung von Grazien und einem Cembalo stellt die folgende Skizze eines Cembalodeckels dar, die von Sir James Thornhill (1675–1753) Anfang des 18. Jahrhunderts angefertigt wurde. Merkur führt die drei Grazien, die laut Kommentar auf dem Blatt die drei Schwestern Malerei, Poesie und Musik symbolisieren, zum Göttertempel des Apollo.¹⁴⁰ Die Skizze trägt die Bemerkung: «Mr. Handel has or had the Harpsichord this design was made for». Es gibt bis heute allerdings keine Bestätigung dafür, dass dieses Bild je auf einem Cembalo Händels Platz gefunden hätte.¹⁴¹

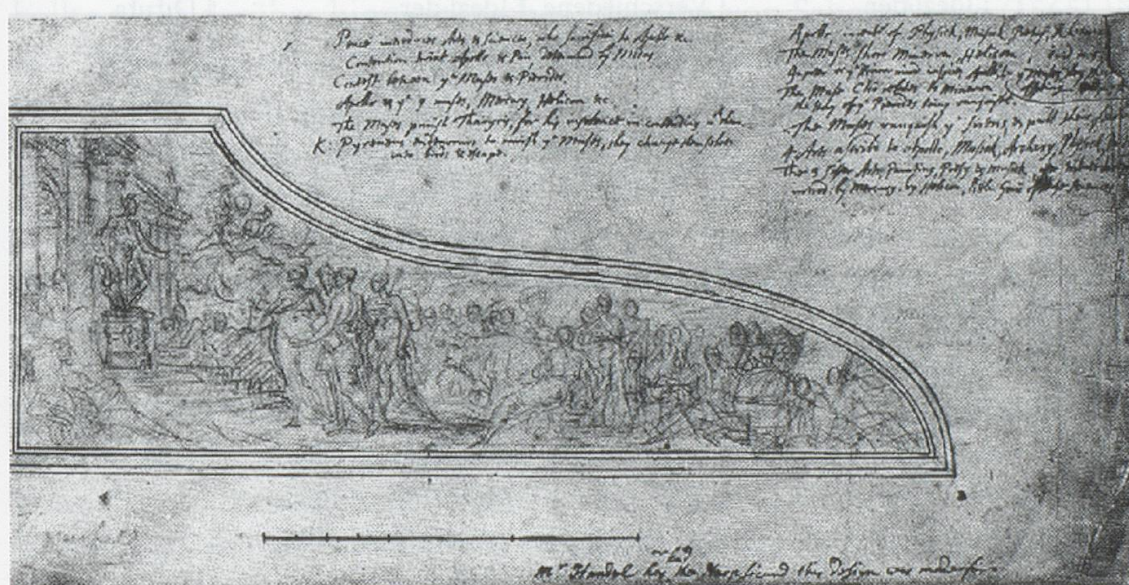


Abbildung 5: Skizze eines Cembalodeckels mit einem Bild der Grazien von James Thornhill (1676–1734) (Cambridge, Fitzwilliam Museum)

140 Siehe dazu MERTENS, *Grazien*, S. 293 ff.

141 Siehe dazu RUSSELL, *Harpsichord*, Plate 62.

III. Zusammenfassung

Das mythologische Bild der drei Grazien fungiert von 1500-1800 als ein Sammelbecken für Schönheits- und Geschmacksvorstellungen. Der davon abgeleitete Begriff der Grazie und der Anmut reicht bezüglich seines musikästhetischen Bedeutungsspektrums von der Grazie als natürliche Schönheit (der Haltung, der Bewegung, der Musik) über die durch Kunstgriffe erlernbare Grazie (*les grâces*, Verzierungen, Spieltechniken) bis hin zur Grazie als spezielle Charakterbezeichnung eines einzelnen Satzes (*andante grazioso*). Die folgende Tabelle gibt einen Überblick.

Zeit	Ästhetik		Musik	
1500–1650	Grazie als Lebenshaltung	Castiglione	Ideal der künstlerischen Präsentation	Sancta Maria
	<i>Sprezzatura</i> / <i>dissimulatio</i> / Verstellungskunst		<i>Sprezzatura</i> als freie Zeitgestaltung	Caccini
	Ideal der Körperbewegung	Verschiedene Tanzschulen	Ideal der Körperhaltung, der Handhaltung und des Anschlags (<i>grazie, leggiadria, gravità</i>)	Diruta, Mersenne Denis u. a.
			Anmütigkeit des Spiels, der Form, der Wirkung, der Vielfalt	Praetorius 1619
Ab 1640	<i>je-ne-sais-quoi</i> als unbestimmtes Gefühl der Grazie			
Um 1690	<i>Grâce interieur et exterieur</i>	Fénélon 1687	<i>Les grâces, les agréments</i> : Verzierungen als Hilfsmittel, Grazie im Ausdruck zu erreichen	D'Anglebert 1689
Um 1700	Anmut als Bewegung der Seele		Anmutige Clavierübung	Krieger 1699
			Sonderbare Anmuth: <i>Style luthé</i> , «douce schleiffen»	Vetter 1709
Ab 1700			<i>gracieusement</i> und <i>grazioso</i> als Charakteranweisung	
Ab 1716			Grazien als Topos für Cembalostücke	F. Couperin u. a.

Ab ca. 1720			<i>Grazioso</i> als Tempoidee (und Charakteranweisung)	
Ab 1750	Neubestimmung der Anmut: Natürlichkeit, Authentizität		<i>Grazioso</i> oft als 3/4-Takt; Andante grazioso: schlicht, natürlich, angenehm, naiv	
			In Frankreich: <i>Suspension</i> und Rubato als Spieltechniken bei graziösen Stücken	Foucquet, Duphly
1793/1795	Anmut und Würde: Verbindung von Ästhetik und Ethik	Schiller	«Würde mit Anmut untermischt»	Türk

Tabelle 6: Grazie und Anmut in ästhetischen und musikalischen Quellen 1500–1800

Die terminologische Einheitlichkeit der Begriffe Grazie und Anmut sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass die von Sancta Maria (1565) für das Tastenspiel geforderte *gracia* in einem umfassenderen Sinne gemeint ist als ein *gracieux* zu spielendes Cembalostück François Couperins oder ein *grazioso*-Satz der Frühklassik. Dennoch gibt es Übereinstimmungen. Vorsichtig kann dies so formuliert werden:

Anmut wird von fast allen Autoren im höchsten Sinne als die Schönheit der äusseren in Übereinstimmung mit der inneren (seelischen) Bewegung verstanden. So gesehen ist sie eine Gabe Gottes (*gratia dei*) bzw. der Natur. Als solche ist sie den Menschen in unterschiedlichem Mass gegeben. In der Musik des 16.–18. Jahrhunderts wird sie als ästhetisches Ziel sowohl für die Komposition wie auch für die Spielhaltung und Ausführung der notwendigen Bewegungen betrachtet. Die Anmut kann durch Erziehung und Selbsterziehung verstärkt ins Bewusstsein gerufen, entwickelt und dann auch zielgerichtet angewendet werden (*sprezzatura*, Verstellungskunst). Wird sie allzu bewusst eingesetzt und für den anderen in der menschlichen Begegnung oder in der Kunst und Musik als Absicht spürbar, büsst sie ihre bezaubernde Wirkung ein, konkreter gesagt: Je mehr das Musizieren als bewusster Vorgang gesehen und gelehrt wird, desto mehr verschwindet die natürliche Anmut. Dies erscheint für eine bewusstseinsgeschichtliche Betrachtungsweise nahezu selbstverständlich und wird durch die um 1700 im Zuge der Aufklärung einsetzende Fülle an Betrachtungen über dieses Thema bestätigt.

Im Versuch, die Anmut zurück zu erlangen, werden verschiedene Mittel eingesetzt. Diese reichen von einfachen Rezepten zur Körper- und Spielhaltung über verschiedenartige Hinweise zur Tongestaltung, Verzierungen (*grâces*), rhythmische Veränderungen und Freiheiten (Rubato) bis hin zu Satzüberschriften (*gracieux, gratio*), die als Charakter- und/oder Tempoanweisungen gelesen werden können. Das Anmutige, Reizvolle oder Charmante eines Musikstückes entzieht sich jedoch aller Regelmäßigkeit und bleibt letztlich – wie die göttliche Gnade – unverfügbar.

Um 1700 verliert die Grazie ihren Charakter eines Lebenskonzeptes und wird in der Bezeichnung *gracieusement / grazioso* mehr und mehr zu einer modischen Bezeichnung für das gewisse Etwas (Charme, Reiz, *je-ne-sais-quoi*) bestimmter Sätze (häufig im 3/8- oder 6/8-Takt). Ausgehend von Italien tritt nach 1730 *grazioso* vermehrt zusammen mit Tempowörtern auf, insbesondere in der Kombination mit Andante. Damit wird – der Reflexion durch die Kunsttheorie vorausgehend – eine angenehme, gefällige Bewegung angedeutet, die sich mitunter von älteren, als barock im negativen Sinne empfundenen musikalischen Ausdrucksformen bewusst abzusetzen scheint. Wieweit dabei auch ein mythologisches, religiöses, rhetorisches, ästhetisches oder ethisches Bedeutungsfeld mitschwingt, muss im Einzelfall für jedes Stück geprüft werden und hängt nicht zuletzt davon ab, welchen Rest von Anmut wir als Hörer oder Interpreten uns trotz oder dank unseres Bewusstseins noch erhalten haben. So ist es eine *crux* und eine Gnade zugleich, was Goethe uns durch die zahmen Xenien zuruft:¹⁴²

All unser redlichstes Bemühn
Glückt nur im unbewussten Momente.
Wie möchte denn die Rose blühen,
Wenn sie der Sonne Herrlichkeit erkennte!