

historische Kategorie, d. h. historisch relativ in der Ästhetik und Theorie der Musik, analog zum geschichtlichen Charakter von Begriffen aus der Harmonik, wie Funktion und Kadenz, oder aus der musikalischen Formenlehre und Geschichte, wie Sonate oder Fuge. Das heißt, daß in gewissen Zeiten der Entwicklung der Musikkultur die Aktivität der klanglichen Aussage des Menschen sich in Werken äußert, in anderen dagegen in Klanggebilden mit anderen ontologischen Eigenheiten; diese Gebilde gehören zweifellos zur Musik, jedoch nicht zur Klasse der Musikwerke. Die Musik war in verschiedenen Epochen und Zivilisationen des Erdballs verschieden, und das Denken in Begriffen nur einer Zivilisation und einer historischen Epoche erfordert eine grundsätzliche Revision.

Selbstverständlich muß die von uns vorgeschlagene Revision der Begriffe und die terminologische Bereinigung, die vor uns steht, zu schwerwiegenden Konsequenzen im Bereich der Musiktheorie führen. So wie man die Gesetzmäßigkeit der traditionellen Harmonik nicht in den Kompositionen von Schönberg und Webern suchen kann, so wäre es sinnlos, die traditionelle „Form“ in den Gebilden der totalen Aleatorik sehen zu wollen, in den magischen Gesängen des Orients, oder jene gar von diesem Gesichtspunkt aus zu bewerten. Die Konsequenzen einer solchen Revision umfassen auch die Psychologie der Aufnahme, des Schaffens und der sozialen Formen des Funktionierens der Musik, des „Musiklebens“. Deshalb ist es wohl nicht angebracht, im Rahmen eines traditionellen Konzerts Gebilde vom „ludistischen“ Typ aufzuführen und sie Menschengruppen vorzustellen, aus denen das sogenannte Publikum besteht. Ebenso zwecklos wäre z. B. die schriftliche Fixierung eines solchen Musizierens. Das Bewußtsein der Wesensunterschiede sollte zum Prinzip der strengen terminologischen Unterscheidung führen — *sum cuique*.

Vielleicht könnten die vorliegenden Betrachtungen zu einer präzisen Klassifizierung der historischen Musikerscheinungen führen. Das Bewußtsein der historischen Relativität mancher Begriffe, sogar scheinbar so unerschütterlicher wie „das Musikwerk“, das Gefühl ihrer Brauchbarkeit in manchen Perioden der Kultur und ihrer Unbrauchbarkeit in anderen kann die Perspektive auf viele neue Probleme eröffnen, z. B. die Vielfalt der Daseinsformen der Musik. Die Analyse des Begriffs „musikalisches Werk“ kann sogar gewisse praktische Folgen nach sich ziehen. Darauf weist heute nicht nur das Leben selbst hin, sondern auch das Sprachgefühl. Es lohnt aber immer, sich die Quellen dieser Änderungen zu Bewußtsein zu bringen, indem man die Grundkategorien, in denen wir über Musik denken, zur Diskussion stellt.

Formen und Möglichkeiten des musikalischen Vortrages

VON WALTHER DÜRR, TÜBINGEN

Im vierzehnten Band der Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ wird der musikalische Vortrag in zwölf Punkten als integrierender „Bestandteil wie der Rede so der Musik“ beschrieben, als klingende, hörbare Realisierung von

Zeichen, die freilich zumeist nicht vom Vortragenden selbst niedergeschrieben sind¹. Dessen Aufgabe ist es nun: 1. der Komposition inhärente, aber schriftlich nicht oder nur unpräzise zu fixierende Strukturen im Augenblick der Ausführung zu konkretisieren, 2. durch besondere Sinnggebung oder Variation im einzelnen seinem eigenen Verständnis des schriftlich oder auch nur im Gedächtnis festgehaltenen den rechten Ausdruck zu geben und überkommene Anweisungen realen Gegebenheiten zu akkommodieren. Zum ersten gehören das Grundzeitmaß, die Phrasierung, die Grundordnung der Tonstärke, deren Verfehlung jeweils auch die Komposition selbst zerstören oder zumindest wesentlich verändern müßte, zum anderen Improvisation und Ornamentik, Klangregie und Bearbeitung. Die folgenden Ausführungen sollen diese zweiten, der Komposition akzidentellen Formen des musikalischen Vortrags im einzelnen darstellen. Sie sind in enger Zusammenarbeit mit Ulrich Siegele entstanden und gründen sich auf Vorarbeiten Walter Gerstenbergs und seines Seminars.

I

Jede der hier beschriebenen Formen des Vortrags ist letztlich auch Improvisation. Das gilt für improvisatorische Erfindung ebenso wie für die Besetzung und Disposition eines Klangapparates. Dabei lassen sich unterscheiden: 1. Improvisation im engeren Sinne als Neukomposition, zumindest in Teilabschnitten eines Satzes, 2. affektive, manieristische oder spielerische Auszierung eines Musikstückes (Ornamentik) und 3. Adaptation eines Werkes an die besonderen Erfordernisse einer bestimmten Aufführung (Klangregie). Improvisation im engeren Sinne ist zunächst freie Komposition im Augenblick des Vortrages; Erfindung und Realisierung fallen zusammen. Sie ist weiterhin auch freie Umformung auf der Grundlage eines Modells. Improvisation bedeutet dabei keineswegs auch Extemporation; sie ist im Gegenteil vom Vortragenden in der Regel vorbereitet, bleibt aber extemporierender Veränderung in jedem Augenblicke unterworfen.

Solche Improvisation geschieht zunächst unbewußt, etwa beim Vortrag nur mündlich oder halbschriftlich (in Neumen) tradierter Musik (man denke an das „Zersingen“ des Volksliedes). Im Gegensatz dazu ist bewußte Improvisation zumeist auch Intensivierung. Dies zeigt sich überwiegend in improvisierter Mehrstimmigkeit. Dabei wird in der Regel eine einstimmige Melodie variiert und überhöht, etwa indem sie von anderen Stimmen (zumeist von Instrumenten) umspielend übernommen wird (Heterophonie). Improvisation und Variation entstehen hier zumeist aus der größeren Beweglichkeit der Instrumentalstimme, vielfach aus dem Gefallen am volleren Klang; die ursprüngliche Melodie aber bleibt in jedem Fall bestimmend.

Eine gegebene Melodie kann auch durch festliegende Borduntöne oder durch mitklingende Aliquote volltönender werden. Solche Mehrstimmigkeit ist noch nicht eigentlich Improvisation, denn sie wird durch die Wahl des Instrumentes vorherbestimmt und bleibt dann unveränderlich, dem Einfluß des Vortragenden entzogen; anders jedoch, wenn der Bordunton nicht nur mitklingt, sondern selbständig gesungen oder gespielt wird, wenn eine „begleitende“ Stimme einer Hauptstimme folgt, etwa in starr eingehaltenen Parallelintervallen (hierhin gehört auch die volks-

¹ U. Siegele, Artikel *Vortrag* in MGG XIV.

tümliche Praxis des Singens in Terzenketten oder in parallelen Akkordfolgen). In dieser Weise improvisierte Mehrstimmigkeit zeigt etwa das frühe Organum. Die Beispiele der *Musica Enchiriadis*² dokumentieren das Sich-Entfalten zweier Stimmen aus einer, den Wechsel von „Bordun“ und „Parallelkettung“. Eng verwandt damit ist auch Mehrstimmigkeit in Gegenbewegung, solange eine zweite Stimme auf eine Hauptstimme bezogen und aus dieser unmittelbar abgeleitet wird, wie es Johannes Affligemensis beschreibt: „*Est ergo diaphonia congrua vocum dissonantia, quae ad minus per duos cantantes agitur, ita scilicet ut altero rectam modulationem tenente, alter per alienos sonos apte circueat, et in singulis respirationibus ambo in eadem voce vel per diapason convenient*“³.

Im späteren Organum zeigt die „zweite“ Stimme größere Freiheit. Borduncharakter hat nunmehr eher die gegebene Stimme, über der sich freie Melismen erheben. Auch in ihrer notierten Form spiegelt die rhythmisch unbestimmte Gliederung dieser Melismen ihre Herkunft aus der Improvisation⁴. Hieraus entwickelt sich in der Folgezeit die freie Improvisation zweiter und dritter Stimmen zu einer gegebenen als „Contrappunto alla mente“. Auch diesem gibt zwar eine Grundmelodie noch Rahmen und Maß, doch liegt das Hauptgewicht zweifellos auf den improvisierten Stimmen; das neu entstehende Musikstück unterscheidet sich nicht grundlegend von Kompositionen über einen Cantus firmus. Während sich in solcher Weise improvisierte Mehrstimmigkeit den Formen freier Improvisation deutlich nähert, zeigen die Sextakkordfolgen des „Improvisations-Faburdon“⁵ eine Weiterentwicklung des Singens in Parallelketten, die dem Bedürfnis nach Intensivierung bei gleichzeitiger Unterordnung unter ein Gegebenes besonders entgegenkommt.

Als differenzierte Form aus einem Bordun abgeleiteter Mehrstimmigkeit erscheint die Improvisation über einem Ostinato. Die Tanzmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts verwendet hierzu Baßmodelle (Passamezzo, Folia, Ciaconna usw.), deren rhythmische Formelhaftigkeit dem Tanz die gewünschte Identität gibt (sowohl in der Determinierung des Einzelschrittes durch die Taktordnung als auch der Bewegungsform durch die Periodenordnung) und gleichzeitig dem improvisierenden Melodieinstrument Freiheit der Linie (und der Diminution, wenn es sich seinerseits an einem melodischen Modell orientiert). Solche Bindung improvisierender Melodiestimmen an einen, zunächst nur rhythmischen, Ostinato (z. B. Händeklatschen) gehört zweifellos zu den Grundformen der Verbindung von Musik und Bewegung.

In enger Verwandtschaft zu solcher Ostinato-Improvisation steht der Jazz. Der melodische Baß-Ostinato des frühen 17. Jahrhunderts ist darin durch einen harmonischen Ostinato ersetzt, unterstützt durch eine oder mehrere Folgen kurzer rhythmischer Formeln, die die innere Ordnung des Einzeltaktes fixieren. Diese Formen können sich (etwa durch den Schlagbaß) melodisch befestigen, wodurch dann eine zweite ostinate Reihe entsteht, die sich eng auf die erste bezieht und ihr,

² G. S. I. 169 ff.

³ Johannes Affligemensis, *De Musica cum Tonario*, hrsg. v. J. Smits van Waesberghe, Rom 1950, Kap. 23; vgl. hierzu Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Tutzing 1961, S. 116 ff.

⁴ Cf. F. Zaminer, *Der vatikanische Organum-Traktat*, Tutzing 1959, S. 98–103.

⁵ H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 105.

da sich der melodische Ostinato aus dem harmonischen herleitet, zumeist untergeordnet ist. Die Improvisation zu solchen vorgegebenen Linien und Gestalten kann zweifachen Charakter haben: einerseits variiert sie vorgegebene Melodien, andererseits erfindet sie melodische Linien frei oder koppelt sie, in mehrstimmiger Improvisation, mit der Paraphrase einer gegebenen Melodie. Dabei kann das harmonische Gerüst durch zahlreiche Alterationen selbst improvisatorisch variiert werden; unter Umständen führt das zu einer völligen Desintegration der inneren Struktur dieser Periode, so daß lediglich ihr Maß und der ostinate Schlag zurückbleiben.

Noch größere Freiheit des Vortragenden gegenüber der Komposition zeigt eine andere Form neueren improvisatorischen Musizierens: die Aleatorik. Dabei sind Abschnitte vorbestimmter, ungleicher Dauer, aber auch vollgeprägten musikalischen Inhalts nach Belieben austauschbar. Da der Vortragende die Komposition selbst ordnet, da seine Improvisation ihre „Form“, ihre zeitlich-rhythmische Disposition betrifft, der Komponist nur Bausteine liefert, nicht aber die Architektur bestimmt, sind Berührungspunkte mit den bisher beschriebenen Improvisationsformen nur oberflächlich: zwar kennt der Jazz ebenfalls freie Austauschbarkeit der einzelnen Perioden, diese aber sind einander aufgrund ihres Ostinato-Charakters in der Substanz durchweg gleich, die Improvisation hat also keinen formbildenden Charakter. Ebenso wenig gibt es innere Verbindung der Aleatorik zur freien Austauschbarkeit improvisierter Diminutionsformeln im solistischen Vortrag von Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die Gestalt und Form einer Komposition unverändert lassen.

Es war wohl in fast jeder musikgeschichtlichen Epoche üblich, zumindest die führende Stimme eines musikalischen Satzes frei auszuführen, doch kennt man erst seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts feste Regeln dazu. Während die virtuose Diminution einer oder mehrerer vorgegebener Stimmen vermutlich seit jeher zum instrumentalen Spiel gehört hat⁶, entwickelte sich die virtuose vokale Diminution erst im Zusammenhang mit dem Aufblühen des solistischen Gesanges im 16. Jahrhundert. Es scheint freilich, daß dieser im Italien des 15. Jahrhunderts, insbesondere in den Giustinianen und Strambotti, schon ähnlich reiche Verzierungen ausgebildet hat, wie sie ein Jahrhundert später Zacconi in seiner *Pratica di Musica* (1592) beschreibt⁷. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts aber hat sich die Praxis virtuoser Diminution offenbar allgemein ausgebreitet, wie nicht nur die nun zahlreich erscheinenden Verzierungslehren für Sänger zeigen, sondern auch die in ihnen ständig wiederholte Mahnung, das Diminuieren nicht zu übertreiben, nicht eine Stimme von der ersten bis zur letzten Note in lebhaften Passagen aufzulösen, sondern ein Musikstück mit Geschmack und Verständnis, vor allem auch des Textes, vorzutragen.

Man hat hier später verschiedene Stilarten unterschieden: das Cantar alla Roma oder Cantar sodo, das Cantar alla Napolitana oder Cantar d'affetto und das Cantar

⁶ Bezeichnenderweise gibt es schon von der ersten Hälfte des 16. Jh. an ausführliche und detaillierte Diminutionslehren, etwa Ganassis *Fontegara* (Venedig 1535) und Ortiz' *Tratado de glosas* (Rom 1553).

⁷ Cf. W. Rubsamen, Art. *Frottole* in MGG IV, vor allem das Sp. 1023/24 wiedergegebene Faksimile aus Petruccis sechstem Buch der Frottole.

alla Lombarda oder Cantar passaggiato⁸. Obwohl aber auch das Cantar sodo, „die nur bei den Noten verbleibende Art“ nicht ein einfaches Absingen der Noten darstellt⁹, gehört doch nur das Cantar passaggiato, „eine Art zu singen, in weldier man nicht bei den angetroffenen Noten verbleibt, sondern dieselben verändert“, im engeren Sinne zur Improvisation. Wie wenig „Improvisation“ freilich auch hier Extemporieren bedeutet, zeigt anschaulich Benedetto Marcello, wenn er schildert, wie die Sänger sich ihre Passaggien von ihrem „Maestro“ erfinden und in ihre Stimmen eintragen lassen¹⁰.

Der Passagio füllt in der Regel Sprünge aus oder umspielt weiträumig einen Einzelton; er ist durchweg lebhaft, sollte aber den Wert der diminuierten Note nicht in der Weise verändern, daß der Takt dadurch gedehnt erscheint: „Sogliono alcuni per accomodarsi i passaggi a modo loro, se una nota vale una battuta, tenerla due, o tre, con che ragione, io no'l so . . .“, schreibt G. B. Bovicelli¹¹.



G. B. Bovicelli, *Regole . . .* S. 47; Diminution von Cipriano de Rore, „*Ancor che col partire*“, T. 27-30.

Hingegen kann die Penultima einer Kadenz, je nach Bedeutung der Zäsur (vor allem also am Schluß), beliebig gedehnt werden. Die Kadenzformeln verbinden sich mit komplizierten Passaggien. In Monteverdis „*Tempro la cetra*“ aus dem 7. Buch der Madrigale begegnet eine solche Kadenzdehnung; wir stellen dieser ausgeschriebenen Diminution eine hypothetische Reduktion auf nicht-diminuierte Schreibweise gegenüber:

The image shows two musical scores for the phrase "tem-prandoi fe - - - ri". The top score is a standard notation in a treble clef with a common time signature (C). The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The bottom score is a version with a complex rhythmic pattern, similar to the one in the previous image, in a bass clef with a common time signature. It features a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes, with several sharp signs (#) indicating accidentals. The notes are: G3 (half), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3-A3 (beamed eighth notes), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (half).

⁸ Chr. Bernhard, *Von der Singe-Kunst oder Manier*, hrsg. v. J. Müller-Blattau in *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 2/1963.

⁹ Cf. auch P. Quagliati in *Sfera armoniosa* (1623): „Nell'opere con un violino il suonatore ha da suonare giusto come stà“ aber „adornandolo con trilli et senza passaggi“, zitiert nach H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte* Bd. 2/2, Leipzig 1912, S. 120.

¹⁰ B. Marcello, *Il Teatro alla Moda*, Venedig (1702?), Kap. „*Alle Cantatrici*“, zitiert nach der Neuauflage von E. Fondi, Lanciano 1913.

¹¹ G. B. Bovicelli, *Regole, Passaggi di Musica*, Venedig 1594, S. 15.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a simple accompaniment (bass clef). The vocal line has the lyrics "se - - - gni" with a long note on "se" and a dotted note on "gni". The second system also has a vocal line and a more complex accompaniment. The vocal line has the lyrics "- ri se - gni" with a trill on "ri" and a dotted note on "gni". The accompaniment in the second system is highly rhythmic and ornamented, with a bracket labeled "trillo" over a series of sixteenth notes.

Cl. Monteverdi,
GA VII,5 T. 8-13.

Während der improvisierte Passaggio in der Folgezeit an Bedeutung verliert, wird die Kadenz weiter ausgebaut. Etwas polemisch überspitzt beschreibt es Marcello: „*e cantando poi l'aria, avverta bene che alla cadenza potrà fermarsi quanto gli pare, componendovi sopra passi e belle maniere ad arbitrio, che già il Maestro di cappella in quel tempo alzerà le mani dal cembalo e prenderà tabacco . . .*“¹². Solange sie noch deutlich den Charakter einer Vorbereitung der Kadenzklausel hat und von den überkommenen, inzwischen weitgehend Figur gewordenen Diminutionsformeln lebt, ist ihre Bindung an den Notentext einleuchtend. Je mehr sie sich hingegen davon entfernt, insbesondere in den großen instrumentalen Kadenzen des frühen 18. Jahrhunderts, desto mehr gewinnt die Kadenz den Charakter einer improvisierten autonomen Komposition von der Art eines Intermezzos. Die instrumentalen Kadenzen übernehmen daher bald Themen und Motive aus der zugehörigen Komposition; die Improvisation zeigt sich von neuem an Modelle gebunden, sowohl in der Form (Teilung in einen thematischen Abschnitt und einen, der auf die eigentliche Kadenz hinführt) als auch im Inhalt (Themen aus der schriftlich fixierten Komposition, Spielfiguren und Kadenzformeln aus der Allgemeingut gewordenen Tradition). So nimmt die Kadenz im Instrumentalkonzert schließlich die Stellung einer zweiten Durchführung nach der Reprise, zu Beginn der Coda ein. Die vokale Kadenz jedoch, gebunden an kleinere Formen und zumeist auch an eine Handlung, die nicht übermäßig aufgehalten werden darf, behält ihre ältere Gestalt bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, ebenso die aus den Passaggi-formeln entwickelten instrumentalen und vokalen Auszierungen von Eingängen und Fermaten. Solche Auszierungen, „Bravourkadenzen“, behandelt ausführlich noch Gottfried Wilhelm Fink¹³ und weist dabei darauf hin, daß die Tonsetzer in „*neueren Kompositionen, wo dergleichen verzierte Kadenzen noch vorkommen, . . . die Art der Behandlung mit kleinen Noten anzugeben*“ pflegen; das geschehe jedoch nicht, „*um den Virtuosen alle Freiheit zu nehmen, den Zwischensatz anders einzurichten, sondern um ein Vorbild zu geben, in welchem Sinne sie hier die Verzierung wünschen*“.

¹² I. c., Kap. „A' Mustel“.

¹³ G. W. Fink, *Der musikalische Hauslehrer*, Leipzig 1847, S. 261.

II

Nur noch im weiteren Sinne improvisatorischen Charakter haben das Cantar sodo und das Cantar d'affetto. Hierbei handelt es sich um Ornamentik, um Manieren, die entweder durch den musikalischen Verlauf einer Linie (Cantar sodo) oder außerdem durch den Inhalt des Textes bestimmt werden (Cantar d'affetto). Wesentlich für beide Arten des Singens (oder Spielens) ist die Intensivierung eines Tones durch einen melodischen Akzent:

An - - - -cor - - - - die co'l par-ti - - - -re

An - - - -cor - - - - die co'l par-ti - - - -re

Bovicelli, l. c. 46.

In Bovicellis Auszierung von Ciprianos „*Ancor che col partire*“ bleibt die melodische Linie unverändert. Der erste Ton wird jedoch von der Unterterz her erreicht („*Cercar della nota*“), das letzte Viertel von ihm abgespalten und die zweite Silbe vorgezogen („*Anticipazione della Sillaba*“), die fünfte Note, ebenso die siebente, werden schon auf der vierten bzw. sechsten vorweggenommen („*Anticipazione della nota*“), den umgekehrten Vorgang zeigt die sechste Note („*Cercar della nota*“). Auf diese Weise erhält die Linie einen gleichermaßen unruhigen wie gequälten Ausdruck, entsprechend dem Scheiden und Sterben, von dem der Text spricht.

Eine besondere Form des melodischen Akzentes stellt die Veränderung des *genus*, die Durchsetzung eines diatonischen Modus mit chromatischen Tönen dar. Wahrscheinlich wurden schon im 14. Jahrhundert einzelne Töne chromatisch frei alteriert. Zweifellos aber bezieht sich des Prosdocimus *Tractatus de Contrapuncto*, der in diesem Zusammenhang zitiert wird, nicht auf Verzerrungen im Sinne einer improvisatorischen Praxis, sondern gibt Hinweise für den Komponisten: „*Item sciendum est quod ficta musica inventa est solum propter consonantiam aliquam colorandam. quae consonantia aliter colorari non posset, quam per fictam musicam*“¹⁴. Der Hinweis „*consonantiam aliquam colorandum*“ aber, ebenso wie das Beispiel, das Prosdocimus gibt:

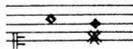
An - - - -cor - - - - die co'l par-ti - - - -re

An - - - -cor - - - - die co'l par-ti - - - -re

Prosdocimus, *Tractatus de Contrapuncto*.

¹⁴ C. S. III, 198a; cf. dazu G. Reaney, Artikel *Color* in MGG II, Sp. 1566 f.

deutet auf Alterationen, die keineswegs im üblichen Sinne „necessitate“ begründet sind (cf. den Tritonus im zweiten Takt!), sondern in einem Streben nach Leittonbildung, die im Sinne des „*Cercar la nota*“ deutlich die Praxis des Vortragenden verrät. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts kleidet Stefano Vanneo, dessen *Recanetum de musica aurea* durchweg den *musico pratico* verrät, diese Übung in eine Regel: „*Suprano ac tenore in cadentiam tendentibus necesse est alter per tonum per semitonium alter procedat*“¹⁵. Hinzu kommt ein Hinweis auf chromatische Alterationen außerhalb der Kadenz („*De notulis extra cadentias diesi sostentandis*“): „*quum aliquam ex imperfectis, minoribusque consonantiis, per tonum inveneris descendentem, ut hic,*



semper maiorem semitonium . . . auferas velim . . . At si ascendentem per semitonium minorem ut hic,



tunc secus efficias, sique minore voce semitono maiorem addas, ex qua additione fiat tonus“¹⁶. Wahrscheinlich haben Sänger, zumindest in dieser Zeit, in der Kadenz auch dann Halbtöne gesungen, wenn dadurch Dissonanzen (etwa übermäßige Quinten) entstanden sind.

Im 16. Jahrhundert gewinnt der Halbtonschritt über den Charakter des Color hinaus starke affektive Bedeutung, insbesondere als chromatische Fortschreitung. Sehr wahrscheinlich hat der Sänger neben ausgeschriebener Chromatik, die, wie ausgeschriebene Passaggien und Ornamente, lediglich anzeigte, daß an dieser Stelle ein chromatischer Schritt (ein Passaggio, ein Ornament) gesungen werden mußte, auch selbständig chromatische Töne eingeführt, um die Noten und deren Affekt „zu imitieren“ (in Beispiel 3, Takt 4, 3. Viertel etwa *gis* statt *g*). Daß solche Chromatik in den Lehrbüchern der Zeit nicht beschrieben wird, mag daran liegen, daß es sich dabei nicht eigentlich um „Schritte“, sondern um ein Verschleifen der Töne gehandelt hat, insbesondere in Verbindung mit der „*messa di voce*“¹⁷. Sie gehört in den Bereich der Musik, die, mit den Worten Vicentinos, „*non si può scrivere*“.

Charakteristisch für solche chromatischen Akzente sind etwa die späten Madrigale Gesualdos, in denen diese, ebenso wie die Passaggien, in der Regel ausgeschrieben und auskomponiert werden:



Gesualdo, GA VI, 13.

¹⁵ St. Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, Rom 1533, fol. 90r.

¹⁶ l. c., fol. 90v.

¹⁷ Cf. D. Mazzocchi im Nachwort zu den fünfstimmigen Madrigalen von 1638: „*. . . messa di voce, che è l'andar crescendo a poco a poco la voce di fiato insieme, e di tuono . . .*“, s. P. Kast, Art. Mazzocchi in MGG VIII, Sp. 1863–1864.

Die chromatische Fortschreitung in „*morte brami*“ ist zweifellos aus dem Affekt des „Sehnens“ erwachsen. Die erste Silbe von „*brami*“ erhält einen kräftigen Akzent im Sinne eines *sfp*, das *es* und das *as* erhöhen sich fast unwillkürlich zum *e* und *a*. Bezeichnend für freie Chromatik, die im Gegensatz zur auskomponierten auf harmonische Akzente natürlich verzichten muß, ist der Schritt *as-a* über liegendem *f*. Dieser läßt sich auch insofern mit den traditionellen Formen freier Alteration verbinden, als er einerseits Leittoncharakter hat, andererseits auch die kleine Terz in die große verändert.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts zeigen die melodischen Akzente eine deutliche Tendenz zur formelhaften Befestigung und werden vom Komponisten häufig durch Abbreviaturen angedeutet. Auch nicht notierte Akzente folgen darin: das „*Cercar la nota*“ reduziert sich auf einige Appoggiaturen, die „*Anticipazione della nota*“ auf typische Portamenti; chromatische Ornamentik verschwindet so gut wie ganz. Indessen führt das Verlangen nach Mannigfaltigkeit (das freilich schon bei Zacconi Passaggien und Ornamente rechtfertigte) in virtuoser solistischer Musik zu Diminutionen, die den Charakter geprägter Variationen annehmen und sich demnach auch in erster Linie auf Wiederholungen, Reprisen und „da-Capo“-Abschnitte beziehen. Die Befestigung der Ornamente zu Manieren gilt freilich vornehmlich für die Instrumentalmusik, da die vokalen Ornamente sich wohl zu aller Zeit in erster Linie aus den besonderen Eigenheiten der einzelnen Stimme ergeben haben. So verzichtet Mattheson auf die Beschreibung vokaler Ornamentik, „. . . *da sich die Sachen fast jährlich ändern, und die alten tremoli, groppi, circoli, tirate etc. nicht mehr Stich halten wollen* . . .“¹⁸.

Gegen Ende des Jahrhunderts werden „wesentliche“ Manieren von „willkürlichen“ grundsätzlich unterschieden, das Hauptinteresse liegt deutlich bei jenen (Türk). Diese Unterscheidung bleibt auch im 19. Jahrhundert, doch verlagert sich das Hauptaugenmerk noch mehr auf die „wesentlichen“ Manieren, während die „unwesentlichen“ nur für „*solche Stellen, welche außerdem zu wenig unterhaltend, folglich langweilig etc. sein würden*“ in Frage kommen¹⁹. Zu den willkürlichen Manieren zählt Gustav Schilling jetzt auch Veränderungen, die nicht mehr den Notentext unmittelbar betreffen: *Crescendo*, *Accelerando*, *Tempo rubato*.

Der dynamische Akzent, die Veränderung der Tonstärke, steht meist in enger Verbindung zu dem (geschriebenen oder ungeschriebenen) melodischen Akzent. So erklärt sich auch die Bezeichnung „*accento*“ für das melodische Ornament: es erscheint in der Regel als Intensivierung des dynamischen Akzents. Dieser bildet somit im 19. Jahrhundert nicht einen Ersatz für die verschwindenden melodischen Ornamente, sondern tritt lediglich deutlicher in Erscheinung.

Seit Anbeginn folgen dynamische Akzente unmittelbar dem Vorbild des Rhetors²⁰, dessen Rede ja in ähnlicher Weise „*imitatio*“ von Affekten ist, wie der Vortrag von Musik: „*la esperienza dell'oratore l'insegna, . . . che ora dice forte, ed ora piano, . . . e per tal ragione si canterà la musica alla mente per imitar gli*

¹⁸ J. Mattheson, *Kern Melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, Kap. 7, § 51.

¹⁹ G. Schilling, *Art. Manier in Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, Bd. IV, S. 515—520; cf. hierzu G. Schilling, *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik*, Kassel 1843, S. 251 ff.

²⁰ Cf. W. Gerstenberg, *Art. Dynamik in MGG III*, Sp. 1027 f.

accenti, ed effetti delle parti dell'oratione . . ."²¹. Dynamische Veränderungen gelten als selbstverständliche Folge des „imitar la parola“. Im Einzelfall freilich hören wir auch von besonderen dynamischen Effekten, die Staunen erregen, etwa wenn Bontempi über Baldassare Ferri schreibt, dieser Sänger sei imstande gewesen, auf einem Triller ein Crescendo auszuführen, „*cosa non più sentita, nè praticata*“²². Erst mit dem Zurücktreten der Vokalmusik gegenüber der Instrumentalmusik im Laufe des 18. Jahrhunderts, mit dem die direkte Bindung an den Text und damit an das unmittelbare Vorbild des Redners verloren geht, wird es nötig, die Komposition dynamisch genauer zu bezeichnen. Die rhythmische Struktur einer Komposition, vom Text nicht mehr selbstverständlich bestimmt und das strenge Metrum des Taktes in immer größerem Maße durchbrechend, verlangt vom Komponisten eine möglichst präzise Darstellung durch Akzente, sfz, fp, Crescendo- und Diminuendozeichen, auch durch p und f.

Dynamischen Akzenten ähnlich sind Veränderungen der Tondauer: auch sie sind unmittelbar dem Redner abgelauscht, der je nach dem Affekt der Worte einmal „presto“, einmal „tarde“ spricht (Veränderung des Zeitmaßes bei gleichbleibender innerer rhythmischer Proportion), der aber auch, um seinen Worten einen besonderen Sinn zu geben, einzelne Worte besonders dehnt und andere dafür verkürzt (Veränderung der rhythmischen Proportion bei gleichbleibendem Zeitmaß: Tempo rubato²³). Belege für solche Veränderungen des Zeitmaßes (Vicentino, l. c.: „*muovere la musica*“) oder der rhythmischen Proportion (in gewissem Sinn gehören auch die „*anticipazioni della sillaba*“ und „*della nota*“ dahin) begegnen seit dem Mittelalter. Häufig verbinden sich beide Prinzipien, insbesondere im Stile recitativo, der ja dem unmittelbaren Vorbild des Redners besonders nahesteht und auf rhythmische Fixierung auch verzichten kann, wenn er, wie in den Passionen des Heinrich Schütz, nicht an begleitende Instrumente gebunden ist, ebenso aber bei mehrstimmiger Deklamation wie in den „Falso bordonni“. So mag sich die rhythmische Ambivalenz der Choralnotation auch auf den „rezitativischen“ Charakter des Chorals zurückführen lassen²⁴. Eine Änderung des Zeitmaßes kann auf einzelne Dehnungen und Antizipationen unmittelbar zurückgehen. So zeigt das Hamburger Aufführungsmaterial für den *Messias* (ca. 1760)²⁵ das erste Rezitativ des Tenors „*Comfort ye*“ in folgender Weise:

²¹ N. Vicentino, *L'Antica musica, ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, fol. 94v.

²² G. A. Bontempi, *Historia Musica*, Perugia 1695, S. 110.

²³ Zum Tempo rubato cf. B. Bruck, *Wandlungen des Begriffes Tempo rubato*, Diss. Erlangen 1928.

²⁴ Cf. E. Jammers, *Der Choral als Rezitativ* in AfMw 22, 1965, S. 143—168.

²⁵ Cf. M. Seiffert, *Die Verzierung der Sologesänge in Händels „Messias“* in SIMG VIII, 1907, 581—615 und dazu J. P. Larsen, *Handel's Messiah*, London 1957, S. 206 ff.



Auch unabhängig von punktierten Rhythmen verdeutlichen Verkürzungen und Dehnungen, kurze „willkürliche“ Pausen die Zusammengehörigkeit einzelner Noten und Notengruppen. Die Artikulation im Detail führt, wenn sie Einschnitte und Abschnitte besonders markiert, zur Phrasierung. Beide Begriffe vertreten einander gelegentlich, ja Phrasierung erscheint im Laufe des 19. Jahrhunderts auch fast als Synonym für Vortrag. So definiert Massimino Vissan „*Frascheggiare*“ als „*Presentare un periodo musicale con eleganza e nobiltà, ornarlo di tutti quei vezzi di cui può essere suscettivo, accompagnandolo di tutto quanto può aumentarne l'effetto*“³⁰.

Im Zusammenhang mit dem Zurückweichen anderer Ornamente im Laufe des 19. Jahrhundert erfuhr die leichte Veränderung des Notenwertes als „Tempo rubato“, als „*mouvement passionel*“ (Lussy) tiefere theoretische Durchdringung und wurde schließlich als „Agogik“ von Hugo Riemann umfassend beschrieben. Veränderungen der Tonstärke und der Tondauer ergänzen und bedingen sich wechselseitig: „*Mit dem crescendo der metrischen Motive ist stets eine (selbstverständlich geringe) Steigerung der Geschwindigkeit der Tonfolge und mit dem diminuendo eine entsprechende Verlangsamung verbunden*“³¹.

III

Während die bisher beschriebenen Formen der Improvisation sich aus der Konfrontation von Vortragendem und Komposition ergeben und sich ihre Realisierung jeweils nur aufgrund eines neuen Verständnisses einer Komposition ändern wird, bezeichnet „Klangregie“ vor allem die Adaptation einer Komposition an die Erfordernisse einer bestimmten Situation, wobei dann Interpretation des Kunstwerkes und Kompromiß mit den Gegebenheiten einer Aufführung zusammenfließen. Wenn es sich um eine Gruppe von Vortragenden handelt, liegt die Entscheidung darüber bei ihrem Leiter, dem „rector“ oder „moderator“ des Chores, dem Kapellmeister, dem Dirigenten. Dieser wird somit zum „Regisseur“ einer Aufführung, dem sich die Vortragenden, Schauspielern ähnlich, unterordnen. Er prüft jeden Aspekt eines Musikstückes auf seine realen Darstellungsmöglichkeiten. Dies gilt zunächst für die Größe eines Raumes und seine akustischen Eigenschaften. Nachhall etwa hat Auswirkungen ebenso auf das Tempo einer Aufführung, wie auf Art und Zahl der Verzierungen, die die einzelnen Vortragenden ausführen. Falls eine Komposition für eine bestimmte Aufführung und einen bestimmten Raum entstanden ist, läßt sich eine Konditionierung durch den Raum gelegentlich nachweisen. So beruht z. B. die Bevorzugung der Trompete in den Instrumentalkonzerten Domenico Gabriellis und Torellis wohl nicht zuletzt auch auf dem bedeutenden Nachhall in San Petronio (Bologna): der Klangverschmelzung im Raum kommt die Beschränkung des Soloinstruments auf die Naturtonreihe besonders entgegen. Auf die Beziehung zwischen Raum und Aufstellung einer Gruppe verweist u. a. Schütz in seiner Vorrede zur *Auferstehungs-Historie*: „*Wer gegenwärtige meine Komposition,*

³⁰ M. Vissian, *Dizionario della Musica*, Mailand 1846.

³¹ H. Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*. Hamburg 1884. S. 11.

... repräsentieren will, hat auf zwei Chor Achtung zu geben ... Stehet aber in eines jeden Gefallen, daß nach des Orts und der Musicorum Gelegenheit, er beide Chor an einen Ort beisammen verbleiben lasse, oder voneinander absondern tue“³².

Auch die Besetzung einer Gruppe hängt von äußeren Umständen ab. Selbst Berichte über Aufführungen unter der Leitung des Komponisten geben nur dann mit großer Wahrscheinlichkeit auch die optimale Besetzung wieder, wenn die Komposition für diese Aufführung entstanden ist. Besetzungswünsche von Kapellmeistern ihrer vorgesetzten Behörde gegenüber gründen sich in der Regel auch auf eine Abschätzung realer Möglichkeiten. So fordert Bach 1730 für eine „wohlbestallte Kirchen-Musik“³³ eine „Instrumental-Musik“ von wenigstens 18 Personen. In der gleichen Eingabe aber verweist er auf das Vorbild Dresdens, dessen Hoforchester schon 1719 37 Mitglieder zählte. Eindeutiger erscheint das persönliche Urteil des Berichtenden in Aufführungsbeschreibungen, etwa über ein Magnificat Padre Martinis (Bologna 1763): „Man stelle sich die Wirkung vor, weldie diese herrliche Fuge machen mußte, da das Ordiester aus 160 Personen bestand, unter welchen adtzig Vokalstimmen waren“³⁴.

Die Frage, inwieweit Vokalmusik auch instrumental auszuführen sei, kann zunächst ebenfalls nach äußeren Gesichtspunkten entschieden werden, etwa im Sinne einer Unterstützung der Sänger in schwierigen Partien. So hat Vicentinos „Archicembalo“ vor allem auch die Aufgabe, dem Sänger bei ungewohnten chromatischen und enharmonischen Schritten Intonationshilfen zu geben: „e nelle chiese il coro ne goderà a pieno di tal perfetta pratica“³⁵. Aus ähnlichen Gründen empfiehlt Arnold Schönberg für sein op. 13 *Friede auf Erden* eine Begleitung durch Instrumentalstimmen: „Der Zweck dieser Begleitung ist nur, den Chorsängern saubere Intonation zu ermöglichen“³⁶.

Häufig begegnet das „Arrangement“ einer mehrstimmigen Vokalkomposition für Solostimme und begleitendes Instrument (Laute, Clavicembalo etc.). Für die Frotola war dies wohl die gebräuchlichste Musizierform, aber auch Chanson und Canzonette und nicht selten das Madrigal wurden solistisch vorgetragen. Eine Veröffentlichung in Stimmbüchern läßt dabei weder für die Musizierweise noch für die Intentionen des Komponisten auf eine Ausführung allein durch mehrere Stimmen oder mehrere Instrumente schließen. Dies zeigt einerseits die starke Nachfrage nach Vincenzo Galileis Lehrbuch des Intavolierens *Fronimo*, andererseits der Druck von Kompositionen für Orgel oder andere Instrumente in Stimmbüchern³⁷.

Auch die Aufspaltung einer Gruppe von Instrumentalisten oder Sängern nach responsorialem Vorbild wird oft dem Kapellmeister überlassen, wobei freilich die herkömmliche Musizierweise zumeist die Funktion einer Vorschrift des Komponisten übernimmt. Dies gilt zunächst für Tanz- und Volkslieder mit Ritornellen (Ballate), vermutlich aber auch für mehrstimmige Kompositionen über liturgische Responsorien

³² H. Schütz, *Sämmtliche Werke*, hrsg. v. Ph. Spitta, Bd. 1, 1885, S. 3.

³³ *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, hrsg. v. W. Neumann und H.-J. Schulze, Bach-Dokumente I, Kassel 1963, S. 60 ff.

³⁴ K. Ditters v. Dittersdorf, *Lebensbeschreibung*, hrsg. v. E. Schmitz, Regensburg 1940, Kap. 13.

³⁵ l. c. fol. 99v.

³⁶ zitiert nach J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 11.

³⁷ Cf. V. Galilei, *Fronimo, Dialogo . . . sopra l'arte del bene intavolare*, Venedig 2/1584 und etwa das 1. und 2. Buch der *Ricercare* des J. Buus 1549.

(wobei die Gliederung gegenüber dem liturgischen Usus wohl häufig vereinfacht worden ist)³⁸. Derselben Tradition responsorialen Musizierens entspringen die verschiedenen Formen des vokalen und instrumentalen Konzerts, in denen die „*parti concertate*“ „*gleichsam einander respondieren, und untereinander konzertieren*“, während das Ripieno „*quasi dicas, Ritornello Pieno, ein Ritorn. oder Reiteratio, so mit vollem Chor zusammen stimmt*“³⁹ darstellt. Die Aufteilung der Stimmen in Solo- und Chor-Abschnitte wird dabei häufig (Praetorius: „*meistenteils*“) vom Komponisten angezeigt.

Dem responsorialen, konzertierenden Prinzip verwandt ist die antiphonale Vortragsweise, die Aufgliederung eines Chores in zwei oder mehrere einander gleichberechtigte Gruppen. Die wohl aus der Praxis des gregorianischen Gesanges erwachsene und auch von der Orgel her bekannte Musizierweise in „*cori spezzati*“ ist eng an die Möglichkeit getrennter Aufstellung zweier Chöre gebunden (S. Marco in Venedig). Von daher rührt die Vorliebe für den Dialog- und Echoeffekt, den regelmäßigen Wechsel zweier Chöre, die zudem häufig auch als hoher und tiefer Chor gegeneinander gesetzt werden⁴⁰. Im Laufe des 17. Jahrhunderts verschmelzen das responsoriale und das antiphonale Prinzip: ein Chor wird solistisch, ein anderer chorisch und ein dritter mit Instrumenten besetzt. Gleichzeitig verliert die Gegenüberstellung der Chöre als Proposta und Risposta an Bedeutung, ihre Aufteilung dient eher einer Differenzierung der Stimmgruppen nach Klangfarbe und Vortragsweise und findet darin eine Entsprechung in der Entwicklung der Orgel im 17. Jahrhundert. Auch die getrennte Aufstellung dient jetzt in erster Linie einer Aufspaltung des Klanges. In neuerer Zeit begegnen ähnliche Gedanken wieder und haben die Entwicklung der elektronischen Musik weitgehend beeinflusst. Vorstellungen von Spaltklang, von Echo und Antwort durchdringen sich dabei⁴¹. Die allgemeine Verbreitung der Stereophonie weist in dieselbe Richtung.

Zu den Aufgaben des Dirigenten gehört schließlich die Begleitung des Sängers in Rezitativen und (im 17. und 18. Jahrhundert) das Generalbaßspiel bei Instrumentalsätzen. Der Generalbaß hat von Anfang an doppelte Funktion. In den rein monodischen Sätzen des *stile rappresentativo* stützt der „*basso continuo*“ nur die Hauptakzente, im übrigen ruht die Harmonie: „*avendo legato alcune volte le corde del basso, affine che nel trapassare delle molte dissonanze ch'entro vi sono, non si ripercuota la corda*“⁴². Verzierungen und Ornamente der Instrumente dürfen die Vorrangstellung der Singstimme nicht beeinträchtigen: „*l'armonia non sia nè troppa, nè poca, ma tale che regga il canto senza impedire l'intendimento delle parole; il modo del sonare sia senza adornamenti . . .*“⁴³. Passaggen sind nur während lang ausgehaltener Töne oder in den Zäsuren der Singstimme gestattet⁴⁴. Grundsätzlich anders zeigt sich der Generalbaß im konzertierenden Stil: die Baß-

³⁸ Cf. I. M. Schröder, *Die Responsorienvertonungen des Balthasar Resnarus*, Kassel 1954, S. 51 ff.

³⁹ M. Praetorius, *Synagoga musicum* III, Wolfenbüttel 1619, S. 106 und 112.

⁴⁰ G. Zarlino, *Istituzioni harmoniche* III, Kap. 66, Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1573, Ridgewood 1966, S. 329 f.

⁴¹ Cf. K.-H. Stockhausen, *Musik im Raum* in *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* I, Köln 1963; Stockhausen beruft sich ausdrücklich auf den Chordialog des 16. Jahrhunderts.

⁴² G. Caccini, Vorrede zur *Euridice*, hrsg. v. A. Solerti in *Le origini del melodramma*, Turin 1903, S. 51.

⁴³ M. da Gagliano, Vorrede zur *Dafne*, hrsg. v. A. Solerti, l. c., S. 83.

⁴⁴ Cf. H. Schütz, Vorrede zur *Auferstehungs-Historie*, l. c.

stimme ist der Solostimme gegenüber etwa gleichwertig, der improvisierte Satz ist nicht durch ruhende Harmonie, sondern durch obligate Stimmen gekennzeichnet, der Generalbaßspieler intavoliert die Partitur⁴⁵. Der stile rappresentativo verengt sich im Laufe des 17. Jahrhunderts und bestimmt endlich nur noch das Rezitativ. Die Spielanweisungen stehen auch gegen Ende des 18. Jahrhunderts denen der ersten Monodisten noch nahe⁴⁶. Der konzertierende Stil hingegen, in dem zu einer harmonischen Fixierung der Singstimme die rhythmische hinzutritt, ergreift auch die gebundenen Formen in Oper und Oratorium. Die Regeln des Generalbaßspiels gelten dementsprechend nur für den konzertierenden Stil. Manieren und Ornamente häufen sich so sehr, daß Matthesons Schilderung einer Solo-Improvisation von zwei Generalbaßspielern über ein Duo für zwei Bässe nach seinen Worten fast den Eindruck eines Concerto grosso hervorrufen könnte⁴⁷.

Weithin maßgeblich für Italien war Gasparinis Lehrbuch des Generalbaßspiels, das bis ins 19. Jahrhundert hinein immer neu aufgelegt worden ist⁴⁸. Es wendet sich nicht, wie die Mehrzahl der Generalbaßschulen⁴⁹, an den Komponisten, sondern an den Cembalo-Spieler. Charakteristisch ist dabei zunächst die Forderung, Gegenstimmen zu der des Solisten zu improvisieren: „*Si procuri . . . di dar le consonanze necessarie con la mano sinistra e con la destra sonar la parte superiore*“, z. B.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system shows a similar structure with a trill (tr) in the treble staff. Fingerings are indicated by numbers 6, #6, 4, and 3.

Gasparini, *L'armonico pratico*, 70.

Die Verlagerung der „*Consonanze necessarie*“ in die linke Hand führt zur Auflösung des Basses in Akkordbrechungen und klavieristische Figuren, die Gasparini als Diminutionen beschreibt:

45 Cf. L. Viadanas Vorrede zu den *Cento Concerti Ecclesiastici*, Venedig 1602.

46 D. G. Türk, *Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*, Leipzig und Halle 1791, S. 261 ff.

47 J. Mattheson, *Große Generalbaßschule*, Hamburg 2/1731, S. 252.

48 F. Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venedig 1708, zitiert nach der vierten Auflage Bologna 1722.

49 Cf. etwa J. Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses als erste Linten zur Composition*, Hamburg 1781.

notierter Baß

Ausführung

Ausführung

Ausführung

Gasparini, l. c. 75 ff

Den Musikgelehrten erschienen solche Bässe offenbar suspekt: „*da i più saggi saranno chiamati questi esempi . . . frascherie, o ragazzate.*“ Aus diesem Grunde wohl behandelt Gasparini das Thema mit Vorsicht: „*io ne do assoluta licenza nei ritornelli, e quando tace il canto. Altrimenti poi mi rimetto al giudizio, e discretezza di chi accompagna.*“

IV

Die Begriffe Improvisation und Bearbeitung sind nicht leicht zu unterscheiden, da der Improvisation im behandelten Sinne in der Regel eine schriftliche Bearbeitung oder die Applikation zuvor ausgearbeiteter Modelle vorausgeht. Dies ist auch der Weg, auf dem improvisatorische Funde in die kompositorische Ausarbeitung eingehen und von der Satzlehre rezipiert werden. Bearbeitung ist somit zumeist Zubereitung einer Komposition für den Vortrag. Dazu gehört zunächst die Frage der Stimmung und der Anpassung von Stimmung und Tonart an eventuell hinzutretende Tasteninstrumente⁵⁰, weiterhin für den Sänger die präzise Unterlegung des Textes⁵¹,

⁵⁰ Cf. hierzu und zu den damit zusammenhängenden Problemen der „Chiavette“ S. Hermelink, *Dispositiones modorum*, Tutzing 1960, H. K. Andrews, *Transposition of Byrd's Vocal Polyphony*, Music and Letters 43, 1962, S. 25–37 und H. Federhofer, *Hohe und tiefe Schlüsselung im 16. Jahrhundert* in Festschrift F. Blume, Kassel 1963, S. 104–111.

⁵¹ Cf. E. E. Lowinsky, *A Treatise on Text Underlay by a German Disciple of Francisco de Salinas* in Festschrift H. Besseler, Leipzig 1961, S. 231–251.

die ihm lange anheimgegeben zu sein scheint. Es schließt aber auch den Begriff des „Arrangements“ mit ein, d. h. des Hinzufügens von Stimmen und Instrumenten zu einer Komposition (etwa der Ergänzung von Bläserstimmen, wenn eine Komposition für Streichorchester von einem großen Orchester ausgeführt wird; man denke an Ferdinand Schuberts Bearbeitung von Franz Schuberts Messe in G, D 167, die dieser offenbar, soweit er sie kannte, gebilligt hat), ebenso aber auch des Umsetzens (Bearbeitung für „Harmoniemusik“) und der Reduktion für ein Soloinstrument (Intavolierung, Klavierauszug). Hier ist der Instrumentationen Gustav Mahlers, Arnold Schönbergs und Anton Weberns zu gedenken. Je nachdem, wie groß die Eingriffe bei der Bearbeitung sind, wie weit die Eigenschaften des neuen Instrumentes zur Geltung gebracht werden (etwa in Liszts Transkriptionen für Klavier), verwischen sich auch die Grenzen zwischen Komposition und Vortrag.

Festzuhalten bleibt jedoch, daß die Komposition dem Vortragenden bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts lediglich den Rahmen und das Maß, den Grundriß gab, den der Vortragende auszufüllen hatte. Dies etwa hat Hermann Finck im Sinn, wenn er darauf hinweist, daß ein Sänger zu einer Komposition nichts hinzufügen dürfe; dies stehe nur dem „artifex“ zu⁵². Innerhalb dieses Rahmens aber hat der Vortragende das Recht, eine Komposition den jeweiligen äußeren Gegebenheiten, seinen eigenen Fähigkeiten und nicht zuletzt auch seinem persönlichen Geschmack anzupassen. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts beginnt man, vom Vortragenden strenge Beachtung der nun sehr differenzierten Vorschriften des Komponisten zu verlangen und ihm gleichzeitig jede Art von „Bearbeitung“ zu untersagen. Daß so verstandene „Werktreue“ bei historischer Musik einer Verfälschung gleichkommt, steht heute außer Zweifel. Ebenso verfehlt aber wäre es, historische Musizierformen, etwa auf Grund von theoretischen Zeugnissen oder Spielanweisungen, getreu zu rekonstruieren und dann zu erwarten, daß diese Rekonstruktion ebenso getreu „reproduziert“ werde⁵³.

⁵² H. Finck, *Practica Musica*, Wittenberg 1556, 5. Buch; cf. dazu P. Matzdorf, die „*Practica Musica*“ Hermann Fincks, Diss. Frankfurt a. M. 1957, S. 199.

⁵³ Cf. zu diesen Fragen auch H. Heckmann, *Zum Verhältnis von Musikforschung und Aufführungspraxis alter Musik* in *Mf* X, 1957, S. 98–107 und L. Finscher, *Aufführungspraktische Versuche zur geistlichen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts im Westdeutschen Rundfunk Köln* in *Mf* XII, 1959, S. 480–488.