

Gesamtausgabe, die ihm von seinem über alles verehrten Lehrer Rudolf Gerber als Erbe und Verpflichtung hinterlassen wurde. Was er im großen Umfange hier, was er für die Neue Mozart-Ausgabe und in kleineren Arbeiten andernorts unternahm, alles trug den Stempel einer unermüdlich sich selbst prüfenden Gewissenhaftigkeit, einer Unbestechlichkeit und wissenschaftlichen Zuverlässigkeit von hohem Rang. Und es gereicht ihm zur Ehre, daß er diese seine Eigenschaften der Schule seines Lehrers Gerber zuzuschreiben pflegte.

Er lebte in einer glückhaften Hingegebenheit an die Forschung, der er sich selbst opfernd gedient hat. Die Musikforschung, die ohnehin nicht mit der Fülle begabten Nachwuchses rechnen kann, empfindet diesen Verlust besonders hart. Sie wird das Andenken des jungen Forschers in Ehren halten.

Veröffentlichungen:

A. Schriften, Aufsätze und Rezensionen. *Gottfried Heinrich Stölzels musiktheoretische Schriften*. In: Sammlung musikwissenschaftlicher Aufsätze, Göttingen 1952 (mschr.); *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikschrifttums des 18. Jahrhunderts*. Dissertation Göttingen 1955 (mschr.); Artikel „Klöffler, Johann Friedrich“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. VII (Kassel 1958); Artikel „Gluck, Christoph Willibald“. In: *Encyclopédie de la musique* Bd. I (Paris 1958); Rezension: *Agostino Steffani, Tassilone* (Denkmäler rheinischer Musik Bd. 8, Düsseldorf 1958, hrsg. v. G. Croll). In: *Die Musikforschung*, XIII. Jg. (1960), S. 118 ff.; Rezension: *C. Hopkinson, A bibliography of the works of C. W. von Gluck* (London 1959). In: *Die Musikforschung*, XIII. Jg. (1960), S. 227 ff. — B. Ausgaben. In: *Neue Mozart-Ausgabe: Zaide (Das Serail)*, KV 344 (336b), Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 10 (Kassel 1957); *L'oca del Cairo*, KV 422, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 13 (Kassel 1960); in: *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke: Triosonaten*, Abteilung V, Bd. 1 (im Druck, erscheint 1960).

„Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen“

Bemerkungen und Hinweise zum gleichnamigen Artikel von Eta Harich-Schneider¹

VON ERWIN R. JACOBI, ZÜRICH

(Die folgenden Ausführungen sind hervorgegangen aus einem Korreferat, welches der Verfasser im Rahmen einer Besprechung neuer Fachliteratur gewidmeten Privatissimums an der Universität Zürich [Leitung: Professor Dr. Kurt von Fischer] gehalten hat.)

Die Formulierung der Überschrift des genannten Artikels kann irreführen, stellt sie doch das „Nachschlagen“ als feststehende Tatsache, die „Angleichung“ aber als zu diskutierende Möglichkeit hin, somit nicht nur die persönliche Auffassung der Verfasserin vorausnehmend, sondern auch den unvoreingenommenen Leser einseitig beeinflussend. Neutralere und sachlich zweckmäßiger wäre es, etwa von

¹ Jahrg. XII (1959), S. 35 ff.

„Notation und Ausführung punktierter binärer gegen gleichmäßige ternäre Rhythmen im Barock“ zu sprechen.

Unter zwölf Plattenaufnahmen des V. Brandenburgischen Konzerts von J. S. Bach, gespielt unter der Leitung namhafter Fachleute verschiedener Länder, wird nur bei einer einzigen versucht, das punktierte Kopfmotiv des 3. Satzes nicht anzugleichen. Die Verlängerung des ♩ mit anschließender Verkürzung des ♩ wird bei dieser Aufnahme allerdings nur dann vorgenommen, wenn dieses Motiv für sich allein und nicht gegen Triolenbewegung in anderen Stimmen auftritt. Im letzteren Fall gleicht auch diese Aufnahme an allen Stellen den punktierten Rhythmus der Triole an. Die ästhetische Wirkung einer solchen Ausführung ist wenig überzeugend in diesem Stück.

Die von H.-Sch. wieder aufgegriffene Frage ist im letzten Jahrzehnt in folgenden Spezialarbeiten behandelt worden: Sol Babitz, „*A Problem of Rhythm in Baroque Music*“, *The Musical Quarterly*, October 1952, S. 533/565 (hierin besonders Abschnitt XIII, S. 563/4) und Robert Donington in Grove (1954), Artikel „*Dotted Notes*“, „*Baroque Interpretation*“ (vor allem Abschnitt „*Rhythm*“ auf S. 447), „*Expression*“ (vor allem Abschnitt „*Rhythm*“ auf S. 986) und „*Inégales (Notes)*“ (vor allem Abschnitt D, b auf S. 482). Beide Autoren gehen auf echt angelsächsische

Art kurz und klar vor und treten für die „Angleichung“ des Rhythmus  ein, d. h. für eine Wiedergabe, die heutzutage im $\frac{2}{4}$ -, $\frac{3}{4}$ - und $\frac{4}{4}$ -(C-)Takt wie

folgt notiert werden müßte: .

Allerdings müssen die Behauptungen von Donington (Art. „*Dotted Notes*“, S. 744, rechte Sp., vorletzter Abs.) und von Babitz (S. 563, letzter Abs.) insofern präzisiert werden, als diese Notation sowohl im $\frac{6}{8}$ -, $\frac{12}{8}$ - oder ähnlichem Takt vorkommen kann als auch im $\frac{2}{4}$ -, $\frac{3}{4}$ - und C-Takt. (Beispiele für den ersten Fall im Choral „*Jesus bleibt meine Freude*“ der Adventskantate BWV 147 und im Mittelteil „*Unser Mund sei voll Lachens*“ des 1. Satzes der Weihnachtskantate BWV 110; Beispiele für den zweiten Fall in der Arie „*Der alte Drache brennt vor Neid*“ der Michaeliskantate BWV 130, im Chor „*Preis und Dank*“ der Osterkantate BWV 249

und — in zu  verkürzter Form — in der Arie „*Tue Rechnung*“ der Kantate BWV 168.)²

Der Vollständigkeit halber möge eine weitere Spezialarbeit neuerer Zeit hier angeführt werden, die ebenfalls nicht von H.-Sch. erwähnt wurde, obwohl die darin zum Ausdruck gebrachte Auffassung sich weitgehend derjenigen von H.-Sch. nähert:

² Nirgendwo ist ein Anhaltspunkt für die Behauptung von H.-Sch. zu finden, daß die Vertretung der Angleichung in Praxis und Wissenschaft mit Max Regers Bearbeitung des Aufführungsmaterials zum V. Brandenburgischen Konzert in Zusammenhang steht. In den seit geraumer Zeit für Aufführungszwecke benutzten Ausgaben von Peters und von Breitkopf & Härtel steht die originale Notation und nicht die Umschreibung Regers, zudem ist die Faksimile-Ausgabe des Autographs, 1950 bei Peters erschienen, jedermann leicht zugänglich. — Es ist bedauerlich, daß H.-Sch. nicht im einzelnen auf die Arbeiten von Babitz und Donington hingewiesen hat.

Gitta Horn, „*La note pointée dans les œuvres pour clavecin de Jean-Sébastien Bach*“, *Revue Française de Musicologie*, 1935, S. 27/33.

Wenden wir uns kurz einem der großen deutschen Komponisten zu, welcher gewiß nicht unter dem Verdacht der Beeinflussung durch Reger steht: zu Robert Schumann und seinen 1853 (in reifster Schaffensperiode) geschriebenen Klavierbegleitungen zu J. S. Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo, die helfen sollten, dieses Werk des Thomaskantors weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Bei der „*Courante*“ zur Partita No. II in d-moll (BWV 1004) findet sich alles eindeutig angeglichen (siehe vor allem in T. 4 und im vorletzten Takt Schumanns Notation der Klavierstimme, aus der seine Auffassung auch für die übrigen Stellen hervorgeht)³.

Ebenfalls frei von der Gefahr einer Beeinflussung durch Reger dürfte der 1844 geborene Engländer Edward Dannreuther sein, persönlicher Freund Richard Wagners und bedeutender Pianist, Lehrer und Schriftsteller, der in seinem noch heute als Standardwerk anerkannten Buch „*Musical Ornamentation*“ (I. Teil, London 1893, S. 191) eindeutig triolische Wiedergabe der punktierten Notation fordert.

Ohne in diesem Rahmen näher auf die allgemeinen Fragen von „*Rhythmus und Notation*“ eingehen zu wollen, von denen das vorliegende Thema einen Spezialfall darstellt, sei hier auf zwei nicht unwichtige, von H.-Sch. auch nicht genannte Veröffentlichungen unseres Jahrhunderts hingewiesen, deren eine H.-Sch.'s Auffassung teilt, nämlich Hugo Riemanns „*System der musikalischen Rhythmik und Metrik*“, Leipzig 1903 (III. Kap. „*Polyrhythmik*“, darin besonders § 17 „*Konflikt-rhythmen*“, S. 188 ff.) und ferner Lavignac-La Laurencie, *Encyclopédie*, II. Teil, 1. Bd. (1925), „*Principes de la Musique*“ von Paul Rougnon, 5^e *entretien théorique* „*Le rythme — la mesure — le triolet . . .*“, S. 201 ff. (hierin vor allem Abschnitt 10 „*Mesures simples et mesures composées correspondantes*“ ff. und Abschnitt 25 „*triolet irrégulier ou artificiel*“). Riemann spricht sich auf S. 189 eindeutig gegen die

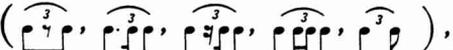
Angleichung bei der „häufig anzutreffenden Kombination“ $\frac{2}{4}$  $\frac{6}{8}$

aus, für die er hintereinander Beispiele von Chopin (*Prélude* No. 9), J. S. Bach (*Wohltemperiertes Klavier* II/10, *Kunst der Fuge* 15 nach Riemanns Anordnung) und von F. X. Richter (*G-dur-Symphonie*) anführt, ohne auf Stilfragen o. ä. einzugehen. Riemanns Bemerkungen beweisen, daß er die Fragestellung der Notation im Barock zur Zeit der Abfassung seines Buches nicht gekannt hat; er begründet seine Einstellung auch nicht mit Quellenhinweisen. — Rougnon stellt die hier

³ Es handelt sich bei diesem Stück übrigens keineswegs um eine „*Courante*“, sondern, wie das Autograph (siehe Faks.-Ausgabe, Bärenreiter-Verlag, 1950) angibt, um eine „*Corrente*“. Die falsche und für die Interpretation irreführende Bezeichnung „*Courante*“ findet sich in Bd. 27 der alten GA und im BWV von Schmieder, während Alfred Dörffel in seinem „*Thematischen Katalog*“, 2. Aufl. 1882, die richtige Bezeichnung auf S. 49 bringt. Die neu GA, Serie VI/Bd. 1, hat selbstverständlich die richtige Bezeichnung. (Der gleiche Fall liegt bei der *Corrente* der Partita No. I in h-moll, BWV 1002, vor.) Siehe über die Unterschiede zwischen „*Courante*“ und „*Corrente*“ — für unsere Frage von großer Bedeutung — in MGG, Bd. II, Sp. 1744/46; den Charakter der „*Corrente*“ umschreibt K. Gudewill treffend: „ . . . während die im schnellen 3/4 oder 3/8 Takt stehende jüngere *Corrente* sich durch gleichförmig laufende Bewegung, konstantes Metrum, strengere Stimmigkeit und ein geschlossenes Satzbild auszeichnet.“ Ein „*Nachschlagen*“ der Sechzehntel bei den punktierten Gegenrhythmen wäre völlig wider den Charakter und Vortrag eines solchen Stückes, was ein schöpferischer Musiker wie Schumann auch ohne Berücksichtigung der Überschrift aus dem Satz des Stückes heraus begriffen und realisiert hat.

behandelte Frage der Ausführung gar nicht, gibt aber eine gute systematische und geschlossene Aufstellung des gesamten Arsenalts rhythmischer Notationsmöglichkeiten. Hierbei unterscheidet er z. B. zwischen dem aus drei gleichen Werten bestehenden „triolet régulier ou naturel“

() und dem daraus abgeleiteten

„triolet irrégulier ou artificiel“ (),

einer im Barock noch unbekannten und nirgends vorkommenden Notationsform.

Da es aber nicht anging, um dieser Notationsfrage willen einen anderen, dem Charakter des Stückes nicht entsprechenden Takt zu wählen (hier müssen wir umdenken lernen, da für uns diese Unterordnung auch der Taktwahl unter den Charakter, die Rhetorik und Vortragsart eines Stückes nicht mehr unmittelbar begreiflich und fühlbar ist), griff man zu dem bestmöglichen Ausweg der Anpassung der Notation an den gewünschten Rhythmus: man wählte anstelle unserer heutigen „trioletts irréguliers ou artificiels“ die am dichtesten neben den Triolen liegenden Noten- und Pausenwerte, nämlich im Falle von Achteltriolen die punktierten Achtel und Sechzehntel, im Falle von Sechzehnteltriolen die punktierten Sechzehntel und Zweiunddreißigstel.

Es kann sich weder bei J. S. Bach noch bei irgendeinem anderen bedeutenden Komponisten aus der Zeit des Barocks darum handeln, „sich andauernd in den Taktsignaturen vergriffen“ zu haben, wie H.-Sch. (S. 57, Z. 1) sich ausdrückt, um Schweitzers völlig richtige Erklärung der Ausführung von Bachs „Courante“ der I. Partita in B-dur für Cembalo zu widerlegen. (Gemeint ist die Verwendung eines in Vierteln notierten Taktes mit Triolen und punktierten Rhythmen anstelle eines solchen in Achteln mit Gruppen von drei regulären Achteln gegenüber Gruppen aus einem Viertel und einem Achtel.)⁴

Die Wahl der Taktart war damals außerordentlich subtilen Gesetzmäßigkeiten des musikalischen Vortrags unterworfen, die H.-Sch. bzw. die Mitglieder ihres Stilkunde-Seminars bedauerlicherweise nicht mit der richtigen Konsequenz zur Kenntnis genommen zu haben scheinen. Kein Geringerer als Johann Philipp Kirnberger hat in „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik“, zweiter Teil, 1. Abt., 4. Abschnitt, „Von der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus“, II. „von dem Takte“, S. 113 ff., ausführlich auf die uns so kompliziert erscheinenden Gesichtspunkte des musikalischen „Affekts“ und seiner Wiedergabe (u. a. auch mittels der verschiedenen Instrumente) hingewiesen, welche die Wahl des Taktes im einzelnen Fall bestimmten, beim „alten Bach“, wie er des öfteren schreibt, und auch bei „Coupérin, . . . dessen viele in Kupfer gestochene Werke, . . . von allen Seiten betrachtet,

⁴ Die Bezeichnung dieses Stückes ist übrigens „Corrente“, wie im Falle der vorerwähnten Violinsonate, laut der von Bach selber veranstalteten Erstausgabe 1726, während die alte GA, Schmieder / BWV und Dörffel irrtümlicherweise „Courante“ schreiben. Die gleiche Verwechslung passierte bei der III., V. und VI. Partita dieser Sammlung; bei denjenigen in a-moll und in e-moll hat die neue GA bereits die Frühfassung im Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725) mit den richtigen Bezeichnungen „Corrente“ herausgebracht. (Siehe auch Fußnote 3.) Gudewill beschreibt die „Courante“ in MGG wie folgt: „Charakteristische Merkmale der jüngeren Courante sind dagegen gemäßigtes Tempo, Notierung im 3/2 oder 6/4 Takt, wobei durch gelegentlichen Wechsel der Taktarten eine Unstetigkeit des Rhythmus hervorgerufen wird. Dem entspricht ein durchbrochener, häufig scheinpolyphoner Satz, während . . .“.

Muster guter Clavierstücke sind“. In manchen gründlichen Theoriewerken des 18. Jahrhunderts finden wir ausführliche Kapitel über die verschiedenen Taktarten, ihre Anwendung und Kombination im Zusammenhang mit den genannten Gesichtspunkten und solchen der Rhetorik, welche einer späteren Zeit verlorengegangen sind, worüber Kirnberger sich bereits 1776 in seinem genannten Werk beklagt:

„... Mit dem aus dem Vierviertel entstehenden Zwölfachteltackt von triplirten Zeiten hat es die nemliche Bewandniss. Einige ältere Componisten, die über die Art des Vortrags ihrer Ausarbeitungen sehr delicat waren, haben oft Stücke im $12/8$ Tackt, die aus lauter Sechszehntel bestanden, mit $24/16$ bezeichnet, anzudeuten, daß die Sechszehntel leicht und flüchtig und ohne den geringsten Druck auf der ersten Note jeder Zeit vorgetragen werden sollten. Den heutigen Componisten und Praktikern scheinen diese Subtilitäten so wenig bekannt zu seyn, daß sie vielmehr glauben, dergleichen Tacktbezeichnung sey bloss eine Grille der Alten gewesen...“. Zum Beispiel beachte man Kirnbergers Bemerkungen über den Unterschied im Vortrag zwischen Triolen im $3/4$ -Takt und Achtelgruppen im $9/8$ -Takt (S. 129): „... Jene [die Triolen] werden ganz leicht und ohne den geringsten Druck auf der letzten Note, diese hingegen schwerer und mit etwas Gewicht auf der letzten Note vorgetragen...“

Übrigens ist auf dem Titelblatt der 1. Abteilung des III. Teils von Kirnbergers Werk ein sechsstimmiger Kanon mit der einige Male auftretenden rhythmischen

Figur  wiedergegeben; auf S. 229 der 2. Abteilung desselben Teiles sehen

wir einen ebensolchen Kanon aus der Feder W. F. Bachs mit der wiederkehrenden

Figur . In beiden Fällen ist eine befriedigende Ausführung nur durch Angleichung erreichbar.

In „A New Theory of Musical Harmony“ (London 1806) des Kirnberger-Schülers A. F. C. Kollmann finden wir unseren umstrittenen Rhythmus in einem theoretischen Beispiel verwendet, im Kapitel XIII „Of Simple Counterpoint“, 2. Teil „Of Figurate simple Counterpoint“, Abschnitt B „Of Divisions of the Harmony in Two or more of the Parts“, § 25: „Examples of different divisions, in the different parts, see as follows: Plate XXVII. No. 3, a, see again the plain harmony; at b, divisions of it which produce four parts in two; at c, three parts only, in three; at d, four parts, in four; at e, five parts in four; and at f, seven parts in four.“

XXVII



Dieses technische Beispiel, ohne jeden Zusammenhang mit Fragen des musikalischen Ausdrucks, zeigt mit aller wünschenswerten Deutlichkeit, daß hier ein rein triolisch rhythmisiertes Arpeggieren zweier vierstimmiger Kadenzakkorde gemeint ist.⁵

Daß sogar noch an der Wende des 18./19. Jahrhunderts und bei eindeutig homophoner Musik die hier diskutierte Notationsform Zweifel über die Art der Ausführung aufkommen lassen konnte, beweist die folgende interessante Stelle aus Dr. John W. Callcotts „*A musical Grammar*“ (London 1806), einem bedeutenden und weitverbreiteten Werk, das im Jahre 1825 in 11. Auflage erschien und noch im Jahre 1883 neu gedruckt wurde⁶. Im IV. Teil über Rhythmus, 1. Kap. „*Of Accent*“, 3. Abschnitt „*Of mixed Measures*“, S. 236, heißt es unter No. 522: „*Thus, in the Air, 'Whither, my Love' (La Rachellina of Paisiello), although the Melody is written in two Crotchets, the Accompaniment is in six Quavers; (There is some doubt whether this Melody should be played as written, or as if it were compound; that is, one dotted Crotchet, one Crotchet, and one Quaver, in the first Measure — Fußnote von Callcott.) thus,*

Bei der von H.-Sch. auf S. 58 oben zitierten „*Sonate für Oboe und Violine*“ von Händel handelt es sich um diejenige für Blockflöte und B. c. (neue GA, Serie IV/Bd. 3, No. IV, a-moll). Ein Musiker mit einem Mindestmaß von Gefühl für

⁵ Kollmann war mit 28 Jahren 1784 nach London berufen worden, wo er nicht nur als Lehrer, Organist, Komponist und Musiktheoretiker mit großem Erfolg tätig war, sondern sich auch als Pionier der englischen Bachbewegung einen bleibenden Namen machte. Siehe über ihn des Verfassers Studie „*Augustus Frederic Christopher Kollmann als Theoretiker*“ AfMw 1956, Heft 3/4, S. 263 ff.; englische Übersetzung in „*Harmonic Theory in England after the Time of Rameau*“, *Journal of Music Theory*, Nov. 1957, S. 136 ff.

⁶ Siehe des Verfassers „*Die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von Jean-Philippe Rameau*“, I. Teil, Strasbourg 1957, S. 17.

Treffsicherheit in Sachen des Charakters, des „Affektes“ eines Barockstücks, von „bon goût“ in bezug auf Wiedergabe solcher Musik dürfte gewiß nicht darauf verfallen, die Sechzehntel in diesem Larghetto nachzuschlagen. Die hierher gehörende Bemerkung des Herausgebers H.-P. Schmitz auf S. VII, rechte Sp., 2. Abs. v. u. ist unbedingt richtig. Um noch einige weitere Beispiele von Händel für die in ähnlicher Weise überzeugende Ausführung im Sinne der Angleichung zu bringen, sei auf den Schlußsatz (Allegro) seiner Violinsonate in F-dur, op. 1, No. 12 (neue GA, Serie IV/Bd. 4) verwiesen sowie auf die Schlußsätze seiner beiden Concerti grossi in B-dur, op. 3/No. 1 und op. 6/No. 12. Auch bei der Violinsonate besteht eine die Angleichung fordernde Fußnote des Herausgebers J. Ph. Hinnewal durchaus zu Recht, und es ist in allen diesen Fällen weder vom Ohr noch vom natürlichen Empfinden des in Barockmusik auch nur einigermaßen bewanderten Spielers her eine nachschlagende Ausführung denkbar.

Einen ähnlichen, ebenfalls typischen und der gleichen Epoche zugehörigen Fall bietet Telemann uns im Schlußsatz („Spirituoso“) der sechsten (G-dur) seiner „Methodischen Sonaten“ für Violine oder Querflöte und B. c.; auch hier ist nur angleichende Ausführung denkbar, wie Max Seiffert in seinem „Kritischen Quellenbericht“ auf S. VIII der GA/Bd. I völlig zutreffend ausgeführt hat, an welcher Stelle er die sich bloß dem Schein nach widersprechenden Vorschriften von Quantz (sein „Versuch . . .“, V. Hauptstück, § 22) und von C. Ph. E. Bach (dessen „Versuch . . .“, III. Hauptstück, § 27) überzeugend dahingehend interpretiert, „daß die Auffassung von Quantz für langsame Tempi ihre innere Berechtigung hat, da sonst ‚der Ausdruck davon nicht brillant und prächtig, sondern sehr lahm und einfüßig seyn würde‘. In lebhaften Tempi dagegen würde das Wartenmüssen auf das nachschlagende Sechzehntel den feurigen Schwung empfindlich lähmen und beeinträchtigen, während die Triolenmessung ihn in seiner Zügigkeit befördert . . .“ — Es dürfte keinem Zweifel unterliegen, daß Seiffert zu den besten Vertretern der deutschen Musikwissenschaft in der 1. Hälfte unseres Jahrhunderts gehört und als Herausgeber der GA von Sweelinck und Telemann, sowie anderer Denkmälerausgaben dieser Zeit, über eine gründliche Kenntnis der Musik des 17./18. Jahrhunderts verfügt hat.

Reduzieren wir einmal die Notation von  um die Hälfte auf , so müßte

ja im Prinzip das gleiche Nachschlagen nach H.-Sch. stattfinden. Blättern wir einen Moment in J. S. Bachs Orgelkompositionen, so springen uns mehrere solcher Notationen ins Auge, z. B.: 4. Triosonate in e-moll, letzter Satz, T. 14 ff. vom Schluß gerechnet; Pastorale in F-dur, 2. Satz, T. 17 vom Schluß gerechnet u. ä. m. Es dürfte keinen Organisten geben, der hinsichtlich der Ausführung — im Sinne einer Angleichung — im Zweifel wäre. Ebenso geht es wohl jedem Orgelspieler, wenn er Stellen wie z. B. in T. 16 des 6. Schüblerschen Chorals („Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“) oder in T. 28/9, 40, 56/7, 60/1 und 66 ff. des Praeludiums in

c-moll zu spielen hat, welch letztere wiederum den Rhythmus  aufweisen.

Führen wir einen Parallelfall aus der französischen Musik jener Zeit an, L.-C.

d'Aquins „*Nouveau Livre de noëls*“, geschrieben für Orgel oder Cembalo, nach Angabe des Komponisten aber auch für Violinen, Flöten, Oboen u. a. spielbar (Ausgabe „*Archives des maîtres de l'orgue...*“ von Guilmant-Pirro). Das „*Noël Suisse*“ (No. XII), in $\frac{2}{4}$ -Takt geschrieben, hat auf S. 223/5 fast durchweg die

Gegenüberstellung von . Auch hier scheint mir kein ernsthafter Zweifel

über die Ausführung — Angleichung an die Triole — aufkommen zu können. Dagegen ist das „*Noël Étranger*“ (No. VIII, S. 202 ff.), entsprechend seinem völlig anderen Charakter, von Anfang bis Schluß in $\frac{6}{8}$ -Takt geschrieben, einer für seinen „Affekt“ passenden Taktart, mit der häufig vorkommenden rhythmischen Figur:



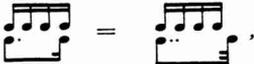
Um noch einmal auf J. S. Bachs Couranten bzw. Correnten zurückzukommen: Während die von mir geprüften Plattenaufnahmen der Partita No. I in B-dur (siehe Fußnoten 3 und 4) durchweg angegliche Spielart haben, ist die Wiedergabe bei Aufnahmen der Französischen Suite No. IV in Es-dur verschieden: im einen Fall nachgeschlagen, im anderen angeglichen. Hier ist die Bezeichnung „*Courante*“ vom Autograph des Klavierbüchleins für Anna Magdalena Bach von 1722 her verbürgt, der frühesten erhaltenen Quelle dieser Suite, obwohl Taktbezeichnung und Struktur des Stückes unzweifelhaft auf eine „*Corrente*“ hinweisen, so daß wir den Charakter des Stückes entsprechend interpretieren müssen⁷.

Die — mißverständene — französische Bezeichnung „*Courante*“ mag vielleicht der Grund dafür sein, daß Ralph Kirkpatrick bei seinen Aufnahmen (beide auf DGG/Archiv-Produktion) im Fall der Partita angeglichen, im Fall der Französischen Suite nachschlagend spielt. Man höre und vergleiche beide Aufnahmen dieses Künstlers. Es scheint keinem Zweifel zu unterliegen, daß die nachschlagende Spielart hier weniger überzeugt als die angleichende. Hermann Keller, in „*Die Klavierwerke Bachs*“, Leipzig 1950, S. 172, fordert „*triolische Auffassung*“ des punktierten Rhythmus in der IV. Französischen Suite, deren 2. Satz er — richtig — „*Corrente*“ nennt. Nun bringt Georg von Dadelsen im „*Kritischen Bericht*“ zu seiner Ausgabe der Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (neu GA, Serie V/ Bd. 4, 1957) auf S. 33 eine höchst interessante Bemerkung betr. das Autograph dieser „*Courante*“: „*Die Viertelnoten sind im unteren System, Takt 8, 9 und 36, im oberen System, Takt 16 (2. Viertel), triolisch mit Verlängerungspunkt notiert.*“ Diese Feststellung scheint doch recht eindeutig ein zusätzlicher Hinweis auf angleichende Spielweise auch bei diesem Stück zu sein. Wenn es sich bei der Struktur

⁷ Der gleiche Fall liegt übrigens auch bei der II., V. und VI. Suite vor. Es scheint, daß die ältere und allgemeinere Bezeichnung „*Courante*“ ist, während J. S. Bach in seinen Klavierkompositionen erst später — in den Partiten — „*Courante*“ von „*Corrente*“ unterscheidet. Man kann also eine typische *Corrente* ohne weiteres auch als *Courante* bezeichnen, aber nicht umgekehrt. Ich verdanke diesen Hinweis G. v. Dadelsen. — Es sei in diesem Zusammenhang auch hingewiesen auf die beiden Abschnitte „*Courante*“ in I. Hermann-Bengens „*Tempobezeichnungen, Ursprung — Wandel im 17. und 18. Jahrhundert*“ (Tutzing 1959), S. 96/7 bzw. S. 148 ff. — Man vergleiche Fr. Couperins „*Courante a l'italienne*“ mit der Taktbezeichnung „3“ (notiert in $\frac{3}{4}$) mit seiner „*Courante Française*“ in $\frac{3}{2}$ -Takt („*Concerts Royaux*“, Vol. VII der GA, S. 84 bzw. S. 87). — Erwähnenswert sind hier übrigens Kirnbergers Ausführungen, mit Beispielen, über die Mischung von $\frac{3}{2}$ - und $\frac{6}{4}$ -Takt, welche „*alte gute Componisten*“ (Fr. Couperin und J. S. Bach) bei der „*insgemein in dem $\frac{3}{2}$ Takt gesetzten Courante*“ verwendet haben („*Die Kunst des reinen Satzes...*“, II. Teil, 1. Abt., S. 127/8).

dieses Stückes um eine „Corrente“ im italienischen Stil, mit durchlaufenden, raschen Rhythmen handelt, so wirkt eben die nachschlagende Ausführung naturgemäß nicht so überzeugend wie die angeglichene.

Das Nachschlagen wird mit Gewinn bei Stücken im Stil der „Französischen Overture“ angewendet, unabhängig von der jeweiligen Bezeichnung, wie z. B. in der V. Fuge (D-dur) des I. Teils des Wohltemperierten Klaviers. Hier können mit sehr guter Wirkung in T. 9/10, 17/20 und 21 die Sechzehntel nachgeschlagen werden, in diesem Fall nicht hinter Triolen, sondern hinter Vierergruppen von Sechzehnteln:

z. B.:  , entsprechend der Verkürzung der Sechzehntel im ganzen Stück (man vergleiche die Aufnahme dieser Fuge von W. Landowska). In solchem, wirklich französischem Stil spielt es keine Rolle, wogegen nachgeschlagen wird; die Hauptsache ist, die Ausführung in den Dienst des vom Komponisten gewollten Affekts und Vortrags zu stellen. „Wo“ und „wie“ anders als notiert gespielt werden muß, darin liegt die größte Schwierigkeit einer echten und überzeugenden Wiedergabe der Musik des Barocks.

Vergessen wir nicht, daß bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts nur ein Bruchteil der Kompositionen J. S. Bachs überhaupt im Druck erschienen und der Allgemeinheit zugänglich war! Vergessen wir auch nicht, daß ein ganz anderer, homophonerer, auf Oper und Singspiel ausgerichteter Stil bereits zu Bachs Lebzeiten allgemein beliebter, anerkannter und verbreiteter war als der „zopfige“ Stil des Leipziger Thomaskantors; für diesen erstgenannten Stil der von den Höfen aus gepflegten weltlichen Musik haben z. B. die Ausdrücke „brillant und prächtig“ zu gelten, welche Quantz im V. Hauptstück seines „Versuchs“ am Ende von § 22 nennt, gewiß aber nicht für das dichte Gefüge der polyphonen Faktur eines J. S. Bach, welche damals in gar keiner Weise dem Geschmack der großen Mehrheit unter den Spielern und Hörern entsprach. (Ein Lehrbuch wie dasjenige von Quantz, 1789 bereits in 3. Auflage erschienen und schon vorher ins Französische, Englische und Holländische übersetzt, verdankt seine Verbreitung in jener Zeit gewiß nicht etwa der Tatsache, daß es auf den Stil J. S. Bachs abgestellt gewesen sei.) Diese Musik des „style galant“ war in größeren Auflagen überall zu haben, während die Allgemeinheit von J. S. Bach nur als berühmtem Orgel- und Cembalovirtuosen Kenntnis genommen hatte. Der „Kammermusiker“ und Hofkomponist am Potsdamer Königshof hatte sich ohne Zweifel eine andere als J. S. Bachs Musik vorgestellt, als er seine Vorschrift über das Nachschlagen mit den Worten begann: „Diese Regel ist ebenfalls zu beachten, wenn . . .“ (zitiert bei H.-Sch., S. 51 oben). So wirkt ein scharfes Nachschlagen punktierter Rhythmen gegen Triolen überzeugend und echt z. B. bei Johann Schobert, 3. Sonate für Klavier und Violine in c-moll, 2. Satz/Andante cantabile (DDT, 1. Folge/Bd. 39, Neuaufl. 1958, S. 28 ff.); bei Johann Joseph Rudolph, Ballett „La Mort d'Hercule“, Andante Marcato (DDT, 1. Folge/Bd. 43—44, Neuaufl. 1958, S. 226 ff.); bei G. Ph. Telemann, „Der Tag des Gerichts“ (DDT, 1. Folge/Bd. 28, Neuaufl. 1958, S. 29 ff.); bei Carl Stamitz, *Sinfonia a 8*, op. 131, 3. Satz/Presto (DTB, 2. Folge/8. Jahrgang/II. Bd., 1907, S. 76), falls das Tempo in diesem Satz ein Nachschlagen mit guter Wirkung noch zuläßt. In diesem Zusammenhang lese man auch die aufschlußreichen Bemerkungen des aus J. A.

Hillers Schule (Leipzig) hervorgegangenen Hallenser Musikdirektors D. G. Türk in seiner Klavierschule (1789) über Taktarten, über Triolen und ihre Entstehung, sowie über Ausführung von Gegenrhythmen (I. Kap., 3. Abschn. „Von der Geltung der Noten“, § 44/S. 76 ff.; 4. Abschn. „Vom Takte“, § 59/S. 25 ff. und § 64/S. 103 ff.)⁸.

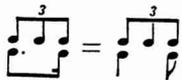
Wer einmal unvoreingenommen und konzentriert Landowskas Aufnahme der gewaltigen e-moll-Fuge aus dem II. Teil des Wohltemperierten Klaviers gehört hat, dürfte nicht mehr auf den Gedanken kommen, diese anders als angeglichen zu spielen und etwa die punktierten Rhythmen auf französische Weise zu dehnen. Der unter vielen anderen zweifellos auch nicht von Reger angesteckte Hans Bischoff hat in seinen ausgezeichneten Gebrauchsangaben J. S. Bachscher Klavierwerke zu Anfang der 80er Jahre durchgehend (Französische Suite IV, Partita I, Toccata g-moll u. a. m.) triolische Ausführung der punktierten Rhythmen verlangt.

Ferner kann ich im Gegensatz zu H.-Sch. die Argumente von F. Rothschild in seinem Buch „*The Lost Tradition in Music*“ keineswegs für „solid“ ansehen, wenn ich im übrigen auch, zusammen mit H.-Sch., dieses Werk für „in vieler Hinsicht verdienstvoll“ halte. Eine „Notwendigkeit“ für die Nichtangleichung bei Bachs 7. Kantate (S. 47/8), bei der I. Partita (S. 137) oder gar im allgemeinen (S. 207) ist wirklich nicht festzustellen; und was soll es heißen, wenn Rothschild zuletzt schreibt, daß die von Quantz aufgestellte Regel der Wiedergabe des ♩ nach dem 3. Triolenachtel „von deutschen Komponisten zwischen 1700 und 1750 akzeptiert und befolgt worden“ sei? Gerade die Wiedergabe steht ja zur Diskussion, weil ihre Tradition angeblich verloren gegangen, die Notation aber geblieben ist. In dem von Rothschild zitierten und von H.-Sch. übernommenen Beispiel der Tenor-Arie „*Des Vaters Stimme ließ sich hören*“ aus der Kantate BWV 7 kannte und benutzte Bach im Gegensatz zu Rothschilds und H.-Sch.s Ansicht durchaus die gleichen dynamischen Effektmöglichkeiten (bei zwei konzertierenden Violinen, Solo-Tenor und Continuo), wie wir sie heute kennen und in diesem Stück benutzen. Es bedeutet eine grundlegende Verkennung von Bachs Behandlungsweise der menschlichen Stimme und des Continuospiels, wenn man in dieser Arie (auch im Widerspruch zu allen existierenden Plattenaufnahmen) die Ausführenden bei den Sechzehnteln nachhüpfen lassen wollte. — Es muß übrigens befremdend wirken, wenn ein Cembalist — also auch Continuospieler — in einem derart umfangreichen Artikel (25 S.) über eine interpretatorische Einzelfrage niemals Vokalmusik, insbesondere ein so zentrales Schaffensgebiet J. S. Bachs wie sein Kantatenwerk, in seine Betrachtung einbezieht. Die hier zur Debatte stehende rhythmische Notationsform finden wir in den Kantaten BWV 7, 23, 104, 110, 130, 137, 147, 167 und 168, um nur einige wichtige Beispiele zu nennen; in allen diesen Fällen ist keine andere Wiedergabe als diejenige der „Angleichung“ denkbar und möglich, vom Standpunkt gesunder Musikausübung aus. Man stelle sich nur einmal den gewaltigen Mittelteil des 1. Chorsatzes „*Unser Mund sei voll Lachens*“ (4 Solostimmen, Chor, 13 Orchesterstimmen, Pauken und B. c.) der Weihnachtskantate BWV 110 mit „nachschlagender“ Ausführung vor — die Wirkung wäre zweifellos alles andere als zum

⁸ In Vorbereitung als Faksimile-Neudruck der Serie „*Documenta Musicologica*“, herausgegeben vom Verfasser.

Lachen . . . (Dasselbe gilt natürlich auch für den Einleitungssatz der 4. Orchester-suite in D-dur, welcher diesem Chorsatz zugrunde liegt.)

Erwähnen wir noch, daß Robert Haas in „*Aufführungspraxis der Musik*“ (Handbuch der Musikwissenschaft), S. 214, die Angleichung im Barock fordert („... erwähnt sei hier nur noch die ungenaue Verwendung des Verlängerungspunktes gegenüber Triolen — Beispiel 178 — wie sie auch von Quantz vertreten wird . . .“ Beispiel 178:



). Dieselbe Ansicht äußern an maßgebender Stelle zwei bedeutende zeitgenössische englische Musikforscher, deren Auffassungen zweifellos auf Quellenstudien beruhen und nicht etwa von Reger beeinflusst worden sein dürften: im einen Fall meinen wir Wilfried Mellers in seinem Standardwerk über „*François Couperin and the French Classical Tradition*“, Abschnitt „*Comments on Tempo and Rhythm*“ im XII. Kap., S. 294 ff., letzter Absatz, S. 301, worin klar formuliert wird, daß die hier untersuchte rhythmische Frage in jener Zeit nichts weiter als eine Frage der Notation ist; im anderen Fall handelt es sich um Thurston Dart in seinem bereits mehrfach nachgedruckten und ins Deutsche übersetzten Buch „*The Interpretation of Music*“, V. Kapitel „*Style in the Eighteenth Century*“, Abschnitt „*The Italian Style*“, S. 88/89.

Ohne auf alle von H.-Sch. zur Bekräftigung ihrer These angeführten Beispiele in diesem Rahmen einzugehen — aus Raumgründen und weil eine historische Schau dadurch nicht gefördert würde, sondern bloß eine unbeabsichtigte Polemik — sei nur noch auf J. S. Bachs auf S. 48 angeführte Cembalo-Toccatà in g-moll hingewiesen: warum der „*Aufbau der Fuge jede ‚Angleichung‘ geradezu als absurd erscheinen*“ läßt, bleibt völlig im Dunkeln. Man spiele das Stück im richtigen Tempo und Charakter auf beide Arten von Anfang bis zum Ende durch und urteile dann selber. Das Ohr kann m. E. nur für die „*Angleichung*“ urteilen, die eben gar keine solche ist, sondern, wie wir gesehen haben, die folgerichtige Wiedergabe der Notation des Barocks für „*trioletts irréguliers*“ bei Achteltriolen im Viervierteltakt. Aber wenn wir schon vom Auge her urteilen wollen, so betrachte man doch die Stimmführung in T. 8/erstes Viertel und an ähnlichen Stellen, wie z. B. T. 83/zweites Viertel, T. 89/viertes Viertel und T. 96/letztes Viertel, wo nach H.-Sch. auf der gleichen Note in akrobatischer Weise hintereinander nachgeschlagen werden müßte, was einfach

unmöglich ist. Die Notation an diesen Stellen (in der Bischoffschen Ausgabe: ) in T. 8,  in T. 83,  in T. 89 und  in T. 96) ist diejenige

der zuverlässigen zeitgenössischen Abschrift von Preller (P 1082, um 1745). Sie ist sicher keiner Willkür entsprungen, sondern geht mit größter Wahrscheinlichkeit auf das Autograph selber zurück und bedeutet offenbar, daß Triolen-Achtel und Sechzehntel, in einem Notenkopf geschrieben, auch als eine einzige Note, also nicht nachschlagend, gespielt wurden. (Ich verdanke diesen Hinweis G. v. Dadelsen.) Aber auch nach den Gesetzen der Rhetorik würden die Akzente dieses „*triplirten Tactes*“, wie die Alten es nannten, völlig sinnwidrig und verzerrt ausfallen, wollte man hier nachschlagen, ganz abgesehen von der technisch kaum überwind-

baren Schwierigkeit in dem notwendig raschen Tempo des „gemeinen geraden Takts, der auch der kleine Viervierteltakt genennet wird“ (Kirnberger).

Ohne direkten Zusammenhang mit der hier aufgeworfenen Frage ist diejenige der Ausführung von Achteltrioleten gegen gleichmäßige Achtel, wie z. B. im 1. Double von Rameau „*Les Niais de Sologne*“, auf das H.-Sch. auf S. 49, Mitte, unerwarteterweise hinweist⁹. Die Ausführung kann hier sowohl gleichmäßig als auch triolisch angepaßt sein. Im Rahmen der wechselnden Rhythmen des ganzen, dreiteiligen Stückes scheint mir eine triolische Ausführung reizvoller und den Absichten Rameaus entsprechender zu sein. Über diese Frage äußert sich in all-gemeiner Weise der 1758 geborene Louis Adam¹⁰ in seiner berühmten „*Méthode de piano du Conservatoire*“, Paris 1804, S. 82, unter „*Des Triolets*“ wie folgt: „*Il arrive très souvent dans la musique de Piano d'être obligé de faire des Triolets d'une main pendant que l'autre ne fait que des valeurs simples. Il faut que l'élève ait soin de faire les notes qui sont simples bien également, afin que les deux parties soient faites avec la même égalité. Quand il y a dans un mouvement un peu lent trois notes en triolet à faire avec la main droite pendant que la basse n'en fait que deux, on peut toucher les deux premières ensemble, et laisser passer la note du milieu du triolet toute seule, et retoucher la troisième avec la seconde note de basse.*“

Andantino

⁹ Es handelt sich hier nicht um „Duolen“ im strengen Sinne, wie H.-Sch. schreibt, worunter zwei gleichmäßige Achtel gegen $3/8$ in einem triplierten Achteltakt zu verstehen wären. Es kann also, genau genommen, kein „Duolen-gegen-Triolen-Spiel“ geben, sondern immer nur Achtelduolen gegen drei gleichmäßige Achtel oder Achteltrioleten gegen zwei gleichmäßige Achtel, je nach der Taktart. Die genannte Variation ist nicht etwa eine „Bearbeitung eines Chores aus „*Dardanus*“, sondern umgekehrt hat Rameau sein 1724 veröffentlichtes Cembalostück in der 3. Szene des III. Aktes seiner 1739 veröffentlichten Oper „*Dardanus*“ in einem „*Air en Rondeau*“ verwendet, im Verlauf von dessen 2. Reprise Vokalsolisten auftreten und das von einer kurzen Koda des Chores zum Abschluß gebracht wird. Unverständlich ist H.-Sch.s Hinweis auf diese Transkription des Komponisten deshalb, weil Rameau nur das „Simple“ seines Cembalostückes in der Oper verwertet, dagegen überhaupt nicht die 1. Variation mit ihrem Rhythmus von $3:2$. — Es besteht kein erkennbarer Anlaß, den Rhythmus bei Rameau demjenigen in Chopins Etüde in f-moll gegenüberzustellen, in welcher 3 gegen 6 Noten pro Takthälfte stehen, also nur ganz gleichmäßig gegeneinander aufteilbare Gruppen. Bestimmt ist es auch kaum angebracht, bei dem anmutigen Double eines Rameauschen Charakterstückes von einer „ganzen Konzerteide“ zu sprechen, welcher Ausdruck wohl nur auf das Chopinsche Stück angewendet werden kann.

¹⁰ Louis Adam, Komponist, Pianist und Professor am Pariser Conservatoire, Freund von Gluck und Lehrer von Kalkbrenner, Hérold u. a., hatte sich gründlich mit Bach, Händel und deren Zeitgenossen beschäftigt; seine Klavierschulen erlebten mehrere Auflagen, die wichtigste übertrug Czerny 1826 ins Deutsche.

und ähnliche Beispiele mit den Triolen- bzw. Sextolenfiguren in der linken Hand.

Um abschließend und — aus Raummangel an dieser Stelle — nur andeutungsweise auf die von H.-Sch. angeführten Zitate von Quantz, C. Ph. E. Bach und Marpurz zu sprechen zu kommen, hören wir H.-Sch. selber vor 20 Jahren in ihrer „*Kunst des Cembalospieles*“, Kap. VI „*Tempo und Rhythmus*“, S. 157/8, über Quantz: „... *Man soll seine Anweisungen in Aufführungen der Musik Badis, Händels, Telemanns und ihrer Zeitgenossen zum mindesten nicht ignorieren; obligatorisch sind sie nie. — Daß auch in der folgenden Generation Notierung und Ausführung im Rhythmischen sich noch keineswegs deckten, dafür ist uns Phil. Em. Bach, der Bahnbrecher des neuen Stils, ein Beispiel...*“. Wie anders wirken dieselben Zitierungen von H.-Sch. damals und heute, in wie verschiedene Kommentare und Aspekte sind sie beide Male eingebaut...

Es liegt uns fern, aus der „Angleichung“ etwa ein Prinzip für die Musik des Barocks machen zu wollen. Es ist auch keineswegs notwendig so weit ins 17. Jahrhundert zurückzugehen wie H.-Sch., um diese Fragen für die Zeit J. S. Bachs durchaus befriedigend zu lösen, zumal der Stil von Frescobaldi bis Schütz doch noch zu verschieden von demjenigen des Hochbarocks ist — nämlich noch viel stärker durchsetzt von Elementen der ausgehenden Renaissance — als daß uns ein so weites Zurückgreifen gerade in solchen Problemen wie dem hier vorliegenden nützen könnte¹¹.

Ganz gewiß lassen sich Stücke finden, in welchen — um es hier der Einfachheit halber einmal so auszudrücken — nach Quantz besser und wirkungsvoller gespielt werden kann als nach C. Ph. E. Bach, d. h. nicht triolisch, sondern stark gedehnt bzw. verkürzt. Insbesondere denke man gerade an Querflötenpartien mit allen dem Instrument gegebenen Möglichkeiten des „gerafften“ französischen Rhythmus gegenüber einer triolisch geführten Klavier- oder Orchesterbegleitung. Bei aller Universalität der Persönlichkeiten C. Ph. E. Bachs und Quantz' ist doch nicht zu vergessen, daß der erste vom Tasteninstrument (vor allem Klavichord), der zweite von der Querflöte herkommt. Der angeführte § 22 bei Quantz mit der Vorschrift des Nachschlagens steht nicht nur unmittelbar nach der Erläuterung des französischen, von der Notation abweichend zu spielenden Rhythmus, zu dem er als eine

¹¹ Im Interesse der Sache müssen einige Fehlzitate richtiggestellt werden: unverständlicherweise ist die gesamte sich auf Sweelinck beziehende Stelle bei H.-Sch. auf S. 44/5 der alten Ausgabe von 1894 entnommen und längst überholt, seit Seiffert selber 1943 in Amsterdam eine neue GA der Orgel- und Cembalwerke herausbrachte, in welcher das zitierte Stück auf S. 217, der dazugehörige Text auf S. XLIV/XLV zu finden sind; dieser ist stark abgeändert und erweitert, da zwischen dem Erscheinen der beiden GA das Original der Handschrift, von dem bei Abfassung der GA von 1894 nur unvollständige Abschriften vorgelegen hatten, zutage gekommen war; deshalb ist die ganze von H.-Sch. zitierte Stelle als nicht mehr gültig zu betrachten. Der Text der neuen GA gibt dem Inhalt des aufgefundenen Autographs eine wesentlich andere Bedeutung und Erklärung, als es in der alten GA aufgrund der seinerzeit verfügbaren Quellen möglich gewesen war. — Eine weitere Fehlzitierung aus dem 17. Jahrhundert befindet sich auf S. 40/41 bei der Anführung des Werkes von Melchior Vulpus, der 1560—1615 lebte und sein genanntes Buch 1610 veröffentlichte. H.-Sch. zitiert nach einer späteren Auflage von 1641, die sie aber offensichtlich für die Erstausgabe ansieht, wenn sie zu dem Schluß gelangt, daß „*die Bemerkung des Vulpus das Einzige . . . ist, was wir in den theoretischen Quellen des 17. Jahrhunderts haben entdecken können . . .*“. Die Differenz von einer ganzen Generation ist zweifellos irreführend. — Erstaunlicherweise ist aber sogar der Wortlaut des Zitats von C. Ph. E. Bach auf S. 52 nicht nur ungenau und unvollständig (weil zu frei) wiedergegeben, sondern auch falsch, insofern die ersten drei Worte „*In schnellen Temp!*“ weder so noch anders im Original stehen. (Vor 20 Jahren, in ihrer „*Kunst des Cembalospieles*“, hat H.-Sch. diese Stelle auf S. 158 korrekt nach dem Original zitiert . . .) Man vergleiche auch den wichtigen „*Zusatz*“ zu § 23 in der 3. Auflage (1787) des „*Versudis*“ — siehe Faksimile-Nachdruck, Leipzig 1957, S. 354 — worin u. a. der schwerwiegende Satz steht: „... *Man muß die Gedanken, wobey alle diese kurzen Noten vorkommen, genau beurtheilen...*“ Dies und ähnliches mehr.

Art von Sonderfall zu betrachten ist, sondern dieses Kapitel, das V. Hauptstück, steht zwischen zwei Kapiteln („Von dem Ansatz“ und „Vom Gebrauche der Zunge, bey dem Blasen auf der Flöte“), die sich noch durchaus mit der Technik von Quantz' Hauptinstrument befassen; erst an späterer Stelle beginnen die allgemeineren und die sich auf andere Instrumente beziehenden Kapitel.

Es kann nicht Aufgabe vorliegender Ausführung sein, auf alle Fehler des zugrunde liegenden Artikels einzugehen. Man kapriziere sich nicht fanatisch auf eine kurze Textstelle bei derartigen Fragen, sondern studiere vielmehr mit der gleichen Intensität alles, was ein C. Ph. E. Bach, ein Quantz, ein Marpurg u. a. über den musikalischen Vortrag geschrieben haben, versuche, all dies in die reale Wiedergabe umzusetzen, konsultiere immer wieder das Ohr hierbei, bis sich nach Jahren ständigen Bemühens vielleicht einmal der „bon goût“ einstellt und durchsetzt, auf den die Meister des Barocks immer wieder als letzte Instanz hingewiesen haben. Der von H.-Sch. auf S. 50/1 so ausführlich zitierte Quantz schreibt in der „Vorrede“ zu seinem „Versuch“: *Zuweilen schein ich etwas dictatorisch zu sprechen, und meine Sätze, ohne Anführung weiterer Beweise, durch ein bloßes: MAN MUSS zu befestigen. Man beliebe hierbey zu bedenken, daß es theils zu weitläufig, theils auch nicht allezeit möglich seyn wurde, in Sachen, die größten Theils auf den Geschmack ankommen, demonstrative Beweise zu führen. Wer meinem Geschmacke, den ich doch durch lange Erfahrung und Nachsinnen zu läutern eifrig bemüht gewesen bin, nicht trauen will; dem steht frey, das Gegentheil von dem, was ich lehre, zu versuchen und sich alsdann das zu erwählen, was ihm das beste zu seyn scheint.“*

Friedrich Chrysanders Briefe an Fritz Volbach

VON WALTHER R. VOLBACH, FORT WORTH (TEXAS)

(Schluß) ^{39 a}

Cambridge, Fitzwilliam Museum 13. Juli 97.

Sehr geehrter Herr Kapellmeister.

Am Donnerstag Abend fahre ich hier fort, ist mein Befinden erträglich, so unterbreche ich in Wesel meine Rückreise und fahre nach Mainz, wo ich dann zur Sonnabend-Probe sein werde. Einstweilen bitte ich nur Alles nach bester Überzeugung einrichten zu wollen. Herr Kleinpaul und die Solisten werden vermuthlich rechtzeitig zur Stelle sein. Mit ihm und Zur Mühlen konnte ich hier die Partie noch durchnehmen, wobei wir uns über Tempi und Vortragsweise verständigten. Er wird auch das Solo zu Anfang des 3. Actes singen.

Herr Dr. Kraus weiß noch nicht, daß das kleine Recitativ des Hohenpriesters im 2. Akt von Debora „O schweigt, Ungläubige, nichts mehr“ usw ihm zufällt. Ersuche Sie, ihn auch in meinem Namen zu bitten, daß er es übernehmen möge.

Mit Herrn Prof. Buths⁴⁰ sind Sie ohne Zweifel näher bekannt. Da er der Einzige ist, der

^{39a} Vgl. Jahrg. XIII, S. 143 ff.

⁴⁰ Prof. Julius Buths, geb. 7. Mai 1851 in Wiesbaden, gest. 12. März 1920 in Düsseldorf, wo er von 1890 bis 1908 als Dirigent wirkte.