

der 1433 vom Ulmer Rat zur Abnahme der Ulmer Münsterorgel eingeladen wird, ist 1473/74 und 1475/76 in Basel im Zusammenhang mit dem Bau der großen und kleinen Münsterorgel durch Georg Falw, bei dem er offenbar beratend mitwirkte und die er abnahm. Dabei wird er bezeichnet als „*frater magistri georij Falw de vlma qui olim fuit Cantor et organista domini Colonensis*“ (I. Rücker: *Die deutsche Orgel am Oberrhein*, 1940, 114, 163). (Wird fortgesetzt)

Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen

VON ETA HARICH-SCHNEIDER, WIEN

(Die vorliegende Arbeit ist das Resultat der Untersuchungen, die im Winter 1956/57 in meinem Stilkunde-Seminar an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst zu Wien durchgeführt wurden. An der Durchsicht des Materials waren die folgenden Studierenden meiner Cembaloklasse beteiligt: Gertraud Cerha, Vera Stöger-Schwarz, Renate La Roche, Christiane Loew; Dr. René Clemencic, George Lucktenberg, Bernard Lagacé, Thomas Hürsch und Charles Nopar.)

Seit Max Reger das Stimmenmaterial zum letzten Satz des 5. Brandenburgischen Konzerts von J. S. Bach durchweg in Triolen umgeschrieben hat, wird die Angleichung der nachschlagenden Sechzehntel an die Triolen von prominenten Musikern und Wissenschaftlern vertreten und hat sich in der Praxis durchgesetzt. Es besteht heute die weit verbreitete Meinung, daß, ganz allgemein gesprochen, rhythmische Figuren des Typs $\text{♩} \text{♩}$ stets der durchlaufenden Triolenfigur angeglichen werden müssen.

Zum direkten Beweis aus theoretischen Quellen werden meist Anweisungen von C. Ph. Emanuel Bach und Friedrich Wilhelm Marpurz zitiert. Als indirekter Beweis gilt die Auffassung, daß Notationsschwierigkeiten und wohl auch eine zeitübliche Fahrlässigkeit Bach und seine Zeitgenossen an einer präzisen Notierung der rhythmischen Ausführung gehindert hätten. Die Konvention, $\text{♩} \text{♩}$ stets wie $\text{♩} \text{♩}$ zu spielen, sei übrigens so alt und unerschütterlich gewesen, daß sich niemand an der ungenauen Notierung gestoßen habe.

Im Gegensatz zu der Einmütigkeit, mit der man sich in diesem Falle nicht scheut, an und für sich völlig korrekt notierte rhythmische Kombinationen abzuändern, steht eine auffallende Unlust, die weit klarer überlieferten Regeln von den rhythmischen Raffungen („französischer Stil“) in gewissen Formen der Barockmusik anzuerkennen und zu befolgen. Die Wiederentdeckung des „französischen Stils“ datiert aus dem Jahr 1916, dem Erscheinungsjahr von Arnold Dolmetschs Werk: *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence*, (London, Novello & Co. Ltd.). Der durch Dolmetsch erstmals wieder weiten Kreisen bekannt gemachte Gebrauch des straff punktierten Ausführungsstils hat zuerst großen Widerspruch hervorgerufen und wird auch heute noch von vielen namhaften und berühmten Dirigenten abgelehnt, obwohl seine Berechtigung am rechten Platz und in der rechten Weise in den Quellen aufs gründlichste belegt ist. Es ist psychologisch interessant, daß dieselben Interpreten,

die die Angleichung des Sechzehntels an die Triole freudig akzeptieren, gegen den „französischen Stil“ die Notwendigkeit des unbedingt notengetreuen Spiels als „das Kennzeichen des guten Musikers“ ins Feld führen. Wir glauben, daß die Ursache dieses Verhaltens darin liegt, daß es sich beim „französischen Stil“ um ein echtes Barockmerkmal handelt, welches natürlicherweise vom modernen Musiker erst zurückerarbeitet werden muß, während die Angleichung des nachschlagenden Sechzehntels an die Triole aus einer Zeit stammt, deren Tradition bis heute nie unterbrochen worden ist.

In den Kreisen, die sich auf die Aufführung alter Musik spezialisieren, ist die Situation ganz anders. Der „französische Stil“ hat sich völlig durchgesetzt; er wird sogar oft ohne Rücksicht auf die Begrenzungen in den zeitgenössischen Quellen in übertriebener Weise angewendet. Wir können seit vielen Jahren eine fortschreitende Tendenz zu immer größerer Freiheit in der Behandlung der Barockrhythmen beobachten. Man beschränkt sich längst nicht mehr auf den „französischen Stil“ und die Angleichung der Sechzehntel an Triolen, die man auch für barock hält. Die Tendenz zielt auf rhythmische Improvisationen schlechthin. Folgende Auffassungen werden vertreten:

- a) Das Tempo ist frei (Gewährsmann ist Frescobaldi).
- b) Auftaktige Noten verschiedener Werte werden immer der kürzesten im Stück vorkommenden Note angeglichen, rhythmische Motive beliebig verändert (unter Berufung auf die Regeln des französischen Stils).
- c) Bei Zwei-gegen-drei-Bewegung wird die Duole der Triole angeglichen (unter Berufung auf die angeblich sicher belegte Angleichung des nachschlagenden Sechzehntels und die „ungenauere Notierung“ der alten Meister).

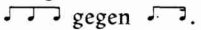

Wir wollen die unter a) und b) angegebenen Ausweitungen der überlieferten Regeln nur so weit heranziehen, wie sie unser eigentliches Thema streifen: die Frage der Angleichung. Es ist schon vielfach darauf hingewiesen worden, daß Frescobaldis berühmtes Vorwort zu den Toccataen sich nur auf Kompositionen bezieht, die an sich in einem freien Rhythmus konzipiert sind. Die Norm war das *mesuré*, das Einhalten eines bestimmten Tempos vom Anfang bis zum Ende eines Stückes. Nicht nur ist diese Tatsache reich belegt in den theoretischen Quellen, sondern sie ist auch evident in der Proportion der Teile im kontrapunktischen Satzbau. Das Bestreben, Tempi genau zu messen, am Herzschlag (Quantz), am Schritt (Saint-Lambert), am Pendelmetronom (Loulié), am metronomischen System von Sauveur und D'Affilard¹, beweist, daß das Gefühl für metrisches Gleichmaß, das, wie Rameau sagt, selbst den Tieren eignet, in früheren Zeiten ebenso gepflegt wurde wie heute. Was die so oft behauptete „Sorglosigkeit“ der alten Meister im Punkt der Notierungen angeht, so haben wir einen starken Gegenbeweis in dem ausführlichen Erläutern gewisser Temposchwankungen, den Untersuchungen über Freiheit oder Taktstrenge, den Richtlinien über musikalische Interpretation, die sich in den Quellen finden. Die Fälle sind recht häufig, in denen eine mehrdeutige oder un-

¹ Erwähnt in Wilfried Mellers: *François Couperin and The French Classical Tradition*. London, Dennis Dobson Ltd., 1950. S. 347 ff.

korrekte Notierung als solche ausdrücklich bezeichnet, erläutert und gewissermaßen entschuldigt wird. (Z. B. François Couperin, *Dixième Ordre de Pièces de Clavecin, La Triomphante, IIIième Partie: La Fanfare*. Wir kommen bei der Frage der Triolennotierung auf diese Stelle zurück.) Die Tendenz zum Erläutern des oft Unwägbaren (wir nennen es heute einfach *rubato*) scheint uns im 17. und 18. Jahrhundert sogar stärker als im 19. Jahrhundert, in dem die Notierungen sich doch auch mit der Ausführung nur annähernd decken, und sie steht im Widerspruch zu der immer wiederholten und, unserer Meinung nach, weit übertriebenen Behauptung, daß die früheren Meister, in einem göttlichen „Kehr-mich-nicht-dran“, ganz zufrieden damit gewesen seien, nur „so approximativ“ zu notieren.

Unser Hauptaugenmerk soll sich auf den bisher noch wenig untersuchten Fragenkomplex richten, der die unter c) genannten Auffassungen berührt. Hierzu wäre folgendes zu prüfen:

- 1) Was lehren uns die praktischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts in bezug auf Genauigkeit der Notierung von Takt und Rhythmus, in bezug auf den Gebrauch von Triolen überhaupt und von Triolen in Verbindung mit Duolen oder punktierten Gegenstimmen?
- 2) Was sagen die theoretischen Quellen, und wie werden sie von modernen Autoren ausgelegt?
- 3) Wann wurde die Angleichung des punktierten Rhythmus an die Triole zur Norm erklärt, und wie wurde sie begründet?

Werfen wir zuerst einen Blick auf die Notierung von Taktsignaturen und rhythmischen Kombinationen in den Werken einiger führender Komponisten! Frescobaldi, der immer nur als Kronzeuge für totale rhythmische Freiheit zitiert wird, zeigt unbestreitbaren Willen zu einer unmißverständlichen rhythmischen Notierung, ferner große Vorliebe für das Spiel von Duolen gegen Triolen und die Kombination  gegen .

*Toccata Undecima*² enthält zunächst den genauen Zusammenschlag in der üblichen $12/8$ -Notierung:

Takt 22:



und ferner die Punktierung im geraden Takt:

Takt 51:



² Orgel- und Klavierwerke, Band IV, Bärenreiter, S. 43.

In der Folge läßt der Komponist die $12/8$ -Bewegung in der Oberstimme weiterlaufen („Triolen“), schreibt aber für die Unterstimmen $8/12$ vor.

Takt 60:



Es ist ganz unbestreitbar, daß er hier die Ausführung des Sechzehntels nach der Triole wünscht, denn im Falle der „Angleichung“ hätte er ja bloß die Taktsignatur $12/8$ stehen zu lassen brauchen.

Ein ähnliches Beispiel findet sich in *Toccata nona*³.

Takt 12:

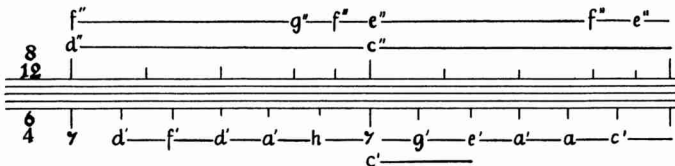


Sehr interessant ist auch die Notierung von $8/12$ gegen $8/4$.

Toccata nona, Takt 27:



Die Verteilung der Stimmen in diesem komplizierten Falle ist im folgenden Schema genau dargestellt:



Ebenso eindeutige Beweise wie für Frescobaldis Vorliebe für das nachschlagende Sechzehntel finden sich auch für die Anwendung von Duolen gegen Triolen, besonders als Steigerungswirkung bei virtuosen Schlüssen:

³ a. a. O., Seite 34 ff.

Toccatà nona, Takt 53:



Takt 62:



Der Beweis für das Vorhandensein der heute gern abgestrittenen Kombination $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ gegen $\text{♩} \text{♩}$ im 17. Jahrhundert ist hiermit erbracht. Darüber hinaus ist ihre ausgesprochene Beliebtheit durch die Häufigkeit ihrer Erscheinung erwiesen, besonders bei jenen Meistern, die gleicherweise unter italienischem wie unter französischem Einfluß stehen. Bei aufmerksamem Vergleich wird deutlich, daß die Vorliebe für diese Kombination mit der Vorliebe für durchlaufende Punktierungen, die gegen Ende des Jahrhunderts kurzerhand „französischer Stil“ genannt wird, überhaupt Hand in Hand zu gehen pflegt.

Auch bei der Untersuchung unserer drei theoretischen Quellen die im 18. Jahrhundert die Frage der Angleichung behandeln — Quantz, C. Ph. E. Bach und Marpurg — werden wir feststellen können, daß die Auffassung des betreffenden Verfassers über die Angleichung mit seiner Einstellung zum „französischen Stil“ zusammenhängt.

Wenden wir uns nun den Frescobaldi-Schülern zu!

Der „französische Stil“ hat seine Hochblüte unter den Nachfolgern Lullys, besonders in den Werken von Couperin, Händel und Bach erlebt. Seine Beliebtheit beginnt aber wesentlich früher. Er ist eigentlich auch gar nicht rein französisch. Der Frescobaldi-Schüler Froberger huldigt gleicherweise italienischen wie französischen Musiktraditionen. In Frobergers rein italienischen Formen — Toccaten, Canzonen, Capricci — findet sich immerhin eine ganze Anzahl von Durchpunktierungen im französischen Stil, z. B. im letzten Abschnitt von Toccatà 10⁴, in Toccatà 15 (Takt 10 bis 25, in einem Stück von im ganzen 52 Takten) und im Anfangsthema von Toccatà 19. Ferner sind die dreißig letzten Takte der im C-Takt notierten Canzone I durchpunktiert. Canzone IV hat von Anfang Punktierungen. Capriccio III und V haben durchgehende Punktierungen in den im C-Takt notierten Schlußabschnitten. In Capriccio VII ist die zweite Hälfte des im C-Takt notierten Mittelteils durchpunktiert. In Capriccio X, einer Komposition von 142 Takten, sind Takt 65 bis 90 durchpunktiert, in Capriccio XI ist es das Hauptthema.

4 DTÖ (Guido Adler) Band IV, I; VI, 2; X, 2.

Die Fantasien und Ricercari enthalten, ihrer strengeren Form gemäß, keinerlei Punktierungen.

Außerordentlich häufig sind die Kennzeichen des französischen Stils natürlich in Frobergers Tanzsuiten. Hier müssen viele auch der nicht punktiert geschriebenen Stücke *louré* vorgetragen werden, d. h. leicht punktiert oder *rubato*, so z. B. fast alle Allemanden und gewisse Sarabanden. Ein typisches Beispiel ist die Allemande von Suite XII, *Lamento*. Scharf den Rhythmus markierende Giges im C-Takt überwiegen vor den weichen, schmeichelnden im $\frac{6}{8}$ -Takt. Dreizehn Giges sind im C-Takt notiert, fünf im $\frac{6}{8}$ -Takt, eine im $\frac{12}{8}$ -Takt, eine im Wechseltakt C $\frac{6}{4}$, eine in C 3, eine in C $\frac{12}{8}$ (Triolen). Zwei tragen die Signatur 3. Die Gigue von Suite XXIX ist in $\frac{3}{4}$ notiert, die scharf punktierten vier Schlußtakte haben die Signatur ♩ . Nur wenige der Giges vom $\frac{6}{8}$ - oder $\frac{12}{8}$ -Typ enthalten Punktierungen, und diese sind immer in allen Stimmen gleichmäßig. Jedoch sind von den Giges im C-Takt nicht weniger als zehn ganz durchpunktiert, ebenso die mit C 3 bezeichnete, im C-Takt endende Gigue der Suite X. In diesen erscheint nun die scharf-pikante Kombination $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ gegen $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ wieder und wieder. Daß keine Notierungsschwierigkeit vorhanden war, liegt auf der Hand. Es handelt sich vielmehr bei $\frac{6}{8}$ -Gigue und C-Gigue um zwei unverwechselbare Grundtypen.

Z. B. enthält Gigue XIII notierte Triolen und das nachschlagende Sechzehntel:
Gigue XIII:⁵



Da es aus der gegebenen Übersicht evident ist, daß die scharfen Punktierungen für die Giges im C-Takt charakteristisch waren, so kann kein Zweifel über die Ausführung dieser Sechzehntel nach der Triole herrschen. Interessanterweise erwähnt der Revisionsbericht neben den Hauptvorlagen (den Amsterdamer Stichen) eine Handschrift mit folgender abweichender Notierung:

Handschrift V:



Man merke wohl, daß hier nicht etwa das dem punktierten Achtel folgende kurze Sechzehntel modifiziert wird, sondern die Triole! Die nicht rigoros gemessene Triole ist uns schon im Traktat des Fray Tomás de Santa Maria begegnet⁶. Sie wird auch in einer Quelle des 17. Jahrhunderts erwähnt, bei Melchior Vulpius⁷.

⁵ Denkmäler VI, 2, S. 38.

⁶ Tomás de Santa Maria, *Anmut und Kunst beim Klavichordspiel*. (Harich-Schneider und Boadella) Kistner & Siegel 1937. S. 50 ff.

⁷ *Musicae Compendium*. Lat. Germ. M. H. Fabri, Erfurt 1641 pag. 57, 58. Kommentiert in Bellermann: *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 16. Jahrhunderts*, S. 16.

„Die Ziffer 3 unter drei schwarze Noten oder Semiminimas nur in einer Stimm gesetzt zeigt an, daß die ersten zwei in ihrer eigentlichen Geltung bleiben, die dritte aber und letzte gedoppelt werde, und ein halben Schlag gelte.“

Beispiel, nach Bellermann:



Bellermann kommentiert: „Aus welchem Grunde man diese Schreibweise angewendet, da man ebenso häufig diese Figur findet:



dürfte schwer zu ermitteln sein, wenn man nicht annehmen will, daß die mittelste semiminima möglichst leicht gesungen werden sollte, wofür besonders in den Gesängen des Orlandus Lassus das so sehr häufige Punktieren der ersten semiminima sprechen könnte“⁸.

Die Bemerkung des Vulpius ist das Einzige über rhythmische Abwandlung von Triolen, was wir in den theoretischen Quellen des 17. Jahrhunderts haben entdecken können. Hier wird aber die Triole zugunsten des geraden Taktes modifiziert. Das Umgekehrte, eine Modifizierung des geraden Taktes zugunsten der Triole, ist nirgends zu entdecken. Eine Umschreibung der im C-Takt notierten Gigue XIII in $12/8$ -Takt, mit daraus folgender „Angleichung“ erscheint erst in einer viel späteren Abschrift. Vulpius ändert die Triole in $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, Froberger tut das Umgekehrte, statt $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ schreibt er $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, eine auch in anderen seiner Giges häufige Figur, wie z. B. in Gigue 18:



Es sei noch ein Beispiel für die an sich viel selteneren Punktierungen im $6/8$ -Takt angeführt. Es enthält auch die präzis notierte kurze Auftaktnote im französischen Stil.

Gigue
XIX
VI, 2
S. 56

Bei Johann Caspar Kerll (1627–1693) finden sich die Frescobaldischen Mischтакте wieder, und mit dem gleichen Zweck: der Weiterführung eines ungeraden gegen einen geraden Takt. Die Grundsignatur der Toccaten⁹ ist stets C; die Sektionen

⁸ Vgl. Max Seifferts Stellungnahme im Vorwort der von ihm besorgten Gesamtausgabe der Werke Sweelincks.
⁹ DDT, II. Jahrgang, 2.

in „Triolen“- oder „Sextolen“-Bewegung schreiben die Taktsignatur $\frac{24}{16}$ oder $\frac{12}{8}$ vor. Toccata II beginnt mit C; der Mittelteil ist im $\frac{24}{16}$ -Takt, der Schlußteil wieder C, mit Punktierungen und Triolen. Besonders reich an wechselnden Signaturen und Mischungen von geradem und ungeradem Takt ist Toccata III. Sie beginnt im C-Takt, dann folgen $\frac{12}{8}$, $\frac{C}{12/8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{C}{12/8}$ in beiden Systemen, dann C in beiden Systemen, mit klar ausnotierten Sextolen und Triolen und (Seite 11) mit der folgenden Figur:



Da Kerll sich fortdauernd der $\frac{12}{8}$ -Signatur bedient, ist es völlig abwegig, für diese in C notierte Stelle etwa eine „Angleichung“ zu befürworten, da der Komponist wirklich alles tut, um diese zu vermeiden. — Die nächste Sektion derselben Toccata hat in beiden Systemen $\frac{24}{16}$; dann folgt $\frac{24}{16}$, danach $\frac{C}{24/16}$,



dann nochmals $\frac{24}{16}$, $\frac{C}{24/16}$ in beiden Systemen und am Schluß wieder $\frac{C}{24/16}$.

Die ganze Toccata hat dreizehn Signaturwechsel, davon sind sechs Mischakte. In der dritten Canzone ist der zweite Teil ganz in Triolen geschrieben. Es kommt die folgende, sehr genaue, und ebenfalls gegen die Angleichung sprechende Notierung vor:

Canzone III (a. a. O. S. 36)



Im allgemeinen huldigt Kerll dem *stile pointé* nicht in dem Maße wie Froberger. Aber seine bekannte *Battaglia* nutzt das scharfe Punktieren als malerisches Mittel. Auch Alessandro Poglietti († 1683)¹⁰ liebt häufigen Taktwechsel und Mischakte. In der Toccata der ersten Suite kommen folgende Taktarten vor: C, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{8}$, C, $\frac{8}{12/8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{8}{8}$. Die Canzona¹¹ beginnt C, es folgt $\frac{8}{12}$, dann $\frac{12}{8}$, die Bewegung geht in durch-

¹⁰ DTÖ XIII, 1906. 4.
¹¹ a. a. O.,

gehende Triolen über, ohne daß im Baß eine andere Signatur vorgeschrieben wird.



Hier sind eindeutig Duolen gegen Triolen beabsichtigt sowie auch nicht angeglichene, nachschlagende Sechzehntel. Es könnten gerade aus dem Opus von Poglietti noch sehr viele Beispiele erbracht werden.

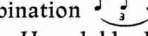

Im Instrumentalwerk von Georg Muffat (1645–1704), einem Schüler von Pasquini und Lully, finden sich zahlreiche Beispiele für sorgfältige Wechsel der Taktsignaturen, wenn auch nicht die Vertauschungen wie bei Frescobaldi, Kerll und Poglietti. Die für unsere Untersuchungen besonders wichtigen Gigues kommen im $\frac{6}{8}$ -, $\frac{6}{4}$ - und im C-Takt vor. Davon ist, im Gegensatz zu Froberger, $\frac{6}{8}$ das Häufigste. Fünf von diesen $\frac{6}{8}$ -Takt-Gigues sind, in allen Stimmen gleichmäßig, leicht punktiert. Das Gleiche gilt für die $\frac{6}{4}$ -Gigues. Die Gigue aus Fasciculus IV, *Impatentia*¹², ist dagegen ausdrücklich im C-Takt geschrieben und enthält zahlreiche sowohl abwechselnde als auch zusammenfallende $\frac{2}{3}$ und $\frac{3}{4}$ ¹³.


Auch das Balet in Fasciculus II, *Sperantis Gaudia*, mit der Taktsignatur 2 enthält die gleiche Kombination von $\frac{2}{3}$ gegen $\frac{3}{4}$.

Takt 15 (a. a. O. S. 45)

¹² *Florilegium Primum*, 1695. DTÖ I, 2.

¹³ a. a. O., S. 84.

Nun sind diese „Faszikel“ genannten Tanzsuiten jeweils mit einem lateinischen Motto für die musikalisch dargestellte Gemütsart versehen, (*Blanditia, Constantia, Impatentia* etc.), und es ist interessant, die (im geraden Takt notierte) eckig-scharfe Kombination  im Kontrast zu  gerade in jenen Suiten zu finden, welche Ungeduld oder seelische Unruhe ausdrücken, die schmeichelnden und „angeglichenen“ $\frac{6}{8}$ -Bewegungen dagegen in solchen, die Zärtlichkeit, Schmeicheleien und Heiterkeit ausdrücken. Ausgesprochene Tonmalerei mit Hilfe derartiger rhythmischer Kombinationen zeigt sich, genau wie bei Kerll, in Muffats Charakterstücken. *Entrée des Maitres d'Armes*¹⁴ ist mit der folgenden Anmerkung versehen: „Unter was für Noten die tanzende Fechter aufeinander gestoßen, wird der nachsinnende Liebhaber aus der Melodey Tempo leichtlich mercken können.“ *Les Bossus*, eine Grotteske¹⁵, ist ein ganz durchpunktirtes Stück im $\frac{3}{2}$ -Takt.

Muffat notiert den kurzen Auftakt gern ganz präzise. Die „lombardische Manier“ zeigt der Auftakt einer Gigue im $\frac{6}{8}$ -Takt (*Florilegium Secundum*, Fasc. VIII, *Indissolubilis Amicitia*) wie folgt:  etc.

Merkmale des französischen Stils bei Purcell (1658?–1695) finden sich in *Suites, Lessons and Pieces for the Harpsichord*¹⁶ in Band I, Suite II, *Almand and Saraband*, Suite III, *Almand*, Suite IV, *Corant, Saraband*; Suite V, *Corant*; In Band II, Suite VII, *Almand*, Suite VIII, *Almand, Corant*; ferner in dem Einzelstück *A Ground in Gamut*. In Band III und IV findet sich die durchgehende Punktierung nur je einmal: nämlich in Band III, S. 22, und Band IV, S. 6. In nur wenigen dieser Stücke ist aber die Punktierung ganz durchgehend. Auffallend ist der sehr geringe Gebrauch von Triolen; sie treten nur einmal, in der A-dur-Toccata, auf und sind, dem Zeitgebrauch entsprechend, als Taktwechsel von C zu $\frac{12}{16}$ (daher Angleichung) — entsprechend dem modernen $\frac{3}{4}$ — notiert.

Der Gebrauch der Duole gegen die Triole als ein gewollter rhythmischer Effekt, wie wir ihn bei Frescobaldi und Poglietti feststellen konnten, tritt bei anderen Komponisten des 17. Jahrhunderts weniger in Erscheinung. In den Volkslied-Variationen für Cembalo von Sweelinck¹⁷ treten die Triolen in der zeitüblichen Form als kolorierende Häufung auf, in „*Ich fuhr mich über Rheine*“ in folgender Notierung:



Die Vorlage zu diesem Stück, von Seiffert im Bericht mit A bezeichnet, ist nicht etwa eine Orgeltabulatur, sondern „die Kopie einer Sammlung geschriebener Musikalien aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“¹⁸ in der Bibliothek des Grafen zu Lynar, Lübbenau. Die Notation ist auf zweimal sechs Linien. Die Entstehungs-

¹⁴ *Florilegium Secundum*, 1698, DTÖ II, 2, S. 146–148.

¹⁵ a. a. O., S. 213 ff. Vgl. Couperin, *Le Gaillard Boiteux*.

¹⁶ Herausgeber Barclay Squire, J. & W. Chester, London.

¹⁷ Sweelinck-Ausgabe von Seiffert, Amsterdam, 1894. Band I, S. 113, 5te Variatie, viertes System, Takt 3.

¹⁸ a. a. O., S. II und III.

zeit der Kopie ist unbekannt.“ Ob die interessante Notierung nun von Sweelink selbst, vom ersten oder vom zweiten Kopisten herrührt, sie beweist jedenfalls das Streben nach unmißverständlicher Anweisung für das Zusammenschlagen der Stimmen.

Im *Hexachordum Apollinis* von Pachelbel (1653–1706)¹⁹ finden wir in Nr. 14, *Ciacona*, als $\sqrt[3]{\text{J}}$ notierte Triolen in der mit C-Signatur bezeichneten Variation 8. Durchlaufende Triolen kommen viermal in Variationen vor, als Steigerungsmittel. Einmal findet sich eine Sechzehnteltriole als Abschluß, einmal als Auftakt. Auch die thematische Triole kommt vor. (S. 137), aber nicht gegen Duolen gesetzt. Duolen gegen Triolen erscheinen gar nicht. Unter den Taktsignaturen sind C und $12/8$ besonders häufig; $9/8$, $12/16$ und $24/16$ kommen ebenfalls vor.

Das *Hexachordum Apollinis* beginnt gleich mit einer typisch à la française punktierten Aria, wie überhaupt fast alle Eingangsthemen in dieser Sammlung von Variationen Kennzeichen des französischen Stils aufweisen, mit Ausnahme der berühmten *Aria Sebalдина* und der Choralmelodien. Doch in den Variationen selbst finden sich wenig durchpunktierte Sätze. Beispiele sind Nr. 16, *Ciacona*, Variation 6; Nr. 19, *Ciacona*, Variation 9. Im französischen Stil sind die Allemanden der Suiten Nr. 24 und 25 in c-moll und C-dur, die Allemande der d-moll-Suite Nr. 26, Allemande und Sarabande der F-dur-Suite Nr. 32, ferner die Allemanden der g-moll-Suite Nr. 33 und der Gis-dur-(As-dur)-Suite Nr. 42. Eine ganze Anzahl der übrigen Tänze weist Merkmale des französischen Stils auf.

Es versteht sich, daß der französische Stil in den *Pièces de Clavecin* des Henry D'Anglebert eine wichtige Rolle spielt, zumal ein nicht geringer Teil dieser Stücke aus Bearbeitungen von Lullyschen Orchestersätzen besteht.

In den 27 *Ordres de Pièces de Clavecin* von François Couperin sind 33 von 224 Stücken vollständig im punktierten Stil ausgeschrieben. (*La Visionnaire* ist eine typische „französische Ouvertüre“.) Nicht berücksichtigt sind in dieser Zählung die sehr zahlreichen Stücke mit nur stellenweiser Anwendung des *pointer*. Wollten wir diejenigen Stücke mit einschließen, die durchgehend oder stellenweise ein *louer* verlangen, so müßten wir das ganze Werk anführen.

Unter Couperins Taktsignaturen sind C, 2 und 3 recht häufig, ebenso $4/8$, $3/8$, $12/8$, $6/8$. Das in $6/16$ notierte Stück *Les Papillons* zeigt Couperins Notierungsweise bei gewünschter Angleichung:

Band I, Seite 48²⁰.



Ausdrücklich gewünschtes Nachschlagen (Hinken) der Sechzehntel ist zu sehen in *Le Gaillard Boiteux* (Band III, Seite 312). Dieses Stück, „Der vergnügte Hinkende“, ist ein Gegenstück zu Muffats Charakterstücken. Die Signatur ist $2/6$, d. h. zwei

¹⁹ DTB, II, 1.

²⁰ Brahms — Chrysander-Ausgabe, Augener, London.

Viertel \curvearrowright gegen sechs (nach moderner Rechnung als sechs Achtel aufzufassende)²¹ Sechzehntel. Folgende Kombinationen wechseln.

Zwei Viertel in beiden Systemen:

Beispiel I



Viertel mit nachschlagendem Sechzehntel im einen, „Triolen“ im anderen System:

Beispiel IIa



Beispiel IIb



Hätte Couperin die „Angleichung“ gewünscht, dann hätte er, so wie oben, im $\frac{6}{16}$ -Takt schreiben können.

Stücke mit „Triolenwirkung“ sind fast immer, zeitüblich, in $\frac{6}{8}$ -, $\frac{12}{8}$ -, $\frac{6}{16}$ -Takt usw. notiert. Band I, S. 137, zeigt jedoch ein Beispiel von „echter“ (d. h. moderner) Triolennotierung:



Duolen gegen Triolen finden sich in Band IV, S. 407:



²¹ Vgl. Max Seifferts Vorwort zur Gesamtausgabe von Sweelinck, Bd. I, S. IX: „Noch Dietrich Buxtehude und J. S. Bach folgen hier und da der mittelalterlichen Auffassung, daß sich drei Noten einer um zwei Grade tieferen Gattung zu Triolen zusammenfügen. Der reale Werth jeder einzelnen Note ist dabei um ein Bruchteil größer als der nominale.“

Triolen gegen Sechzehntel im geraden Takt, mit einer ausdrücklichen Warnung, sich nicht durch die zahlenmäßige Ungenauigkeit stören zu lassen, finden sich in Band II, S. 188:



«Quoy que les valeurs du dessus ne semblent pas se rapporter avec celles de la basse; il est d'usage de le marquer ainsi.»

Die hier in $\frac{3}{8}$ geschriebene Oberstimme bedeutet Triolen im modernen Sinne.

Diese wenigen Beispiele beweisen, daß Couperin jede ihm wünschenswerte rhythmische Kombination notieren konnte, ferner, daß er seine Taktsignaturen bewußt und zweckentsprechend gewählt hat.

Mit Händel und Bach treten wir in die Glanzzeit des französischen Stils ein. Zwar bilden in ihrem Gesamtwerk die Stücke im französischen Stil zahlenmäßig keinen so hohen Prozentsatz wie bei Couperin, aber die treffendsten und überzeugendsten Musterbeispiele stammen aus ihrer Feder. Über den französischen Stil bei Händel hat Dolmetsch ausführlich gehandelt; wir verweisen auf sein Buch. Triolen notiert Händel noch gern im alten Stil, als $\frac{12}{8}$, $\frac{24}{16}$ usw.

Die charakteristischen Mischtake finden sich z. B. in den sogenannten „Grob-schmied-Variationen“, dem letzten Satz der E-dur-Suite für Cembalo, Variation 3 und 4. In Variation 3 sind die „Triolen“ der Oberstimme als $\frac{24}{16}$ notiert, gegen C-Takt im unteren System. In Variation 4, in der die Baß-Stimme die Triolen übernimmt, sind die Signaturen umgedreht. Dasselbe Notierungsprinzip wird auch in der Passacaille von Suite VII gebraucht, zuerst (Variation 5) $\frac{12}{8}$, dann (Variation 6) $\frac{C}{12/8}$; ebenso in der G-dur-Chanconne, (Variation 3) $\frac{9}{8}$.

Herrliche Beispiele für den französischen Stil bei Bach sind z. B. die Ouvertüre aus den Goldbergvariationen und die h-moll-Ouvertüre, II. Teil der Klavierübung. Im Wohltemperierten Klavier I, hat Fuge V Merkmale des französischen Stils, die von Czerny mißdeutet, aber schon von Franz Kroll (Peters 8400) in seiner Anmerkung zu Takt 3 richtig gesehen und rektifiziert werden. Auch Band I, Präludium VIII und Band II, Präludien XIII, XVI und XVII könnten im französischen Stil gebracht werden. (Anweisungen für II, Präludium XVI ebenfalls bereits bei Kroll.)

Man hat sehr viel Wesens daraus gemacht, daß Bach noch nicht den doppelten Verlängerungspunkt benutzt, der sich tatsächlich erst gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts allgemein durchsetzt. Bach hatte aber andere, sehr genaue Notierungsmöglichkeiten, neben den sorgfältig gewählten Taktsignaturen benutzt er z. B. punktierte Sechzehntelpausen vor dem kurzen Zweiunddreißigstel (vgl. Wohltemperiertes Klavier II, Präludium XVI), „konnte“ also sehr wohl kurze Auftakte notieren.



Im 5. Brandenburgischen Konzert, Satz I, finden sich fortwährend Duolen gegen Triolen im Cembalopart und auch in den beiden anderen Soloinstrumenten. Der dritte, im $\frac{2}{4}$ -Takt notierte Satz führt die Bewegung von Triolen gegen punktierte Achtel mit nachschlagendem Sechzehntel fast mit Ausschluß jeder anderen Kombination durch. Daß das nachschlagende Sechzehntel ein wesentlicher Bestandteil des Themas ist, zeigen besonders Takt 26 und 47 (Cembalopart) und Takt 61, in denen das punktierte Thema gegen durchlaufende Sechzehntel steht, wobei eine „Triolenausführung“ höchst ungeschickt wäre.

Im Tripelkonzert a-moll sind die Triolen im ersten Satz thematisch und kommen sowohl in Kombination mit Duolen wie auch mit einem punktierten Sechzehntel und einem Zweiunddreißigstel vor. Auch im dritten Satz sind sie häufig.

Im Doppelkonzert c-moll steht ein überzeugendes Beispiel gegen die Angleichung, in der Mitte des dritten Satzes. Über einem Orgelpunkt auf der Dominante hat Cembalo I eine Triolenfiguration; Cembalo II spielt dagegen das Thema: in Duolen.

Im Doppelkonzert C-dur stehen im dritten Satz Triolen als melodische Verzierung des Hauptthemas.

Im Tripelkonzert C-dur erscheinen im ersten Satz Triolen vorübergehend in den Violinen, als melodische Verzierung des Hauptthemas. Im dritten Satz erscheinen sie sowohl als Teil einer Sequenzfolge (über sechs Takte) und später auch gegen eine punktierte Achtelnote mit folgendem Sechzehntel.

Bachs Notierungsweise der Triole in einfachen Taktarten ist gelegentlich  und  (5. Brandenburgisches Konzert; c-moll-Fantasie, vgl. Abbildung bei Steglich), sehr häufig aber auch nur die Markierung durch die Balken:

 usw.

Auch Rameau ist fasziniert von dem Duolen-gegen-Triolen-Spiel. Er schreibt eine ganze Konzertetüde im Sinne der f-moll-Etüde von Chopin über das reizvolle „Zwei gegen Drei“: die erste Variation (Double) von *Les Niais de Sologne*, der Bearbeitung eines Chors aus *Dardanus*, (Akt III, Gesamtausgabe Band X, S. 258) für Cembalo. Außerdem ist Rameau auch noch ein großer Repräsentant des französischen Stils.

Aber schon während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereitet sich der Geschmackwechsel vor, der sich von der Straffheit und Eleganz scharf gezeichneter rhythmischer Kombinationen zugunsten einer verfeinerten Weichheit und intimer, lyrischer Tonsprache abwendet. Zwei Vertreter dieser Übergangszeit sind Gottlieb Muffat und Domenico Scarlatti.

Gottlieb Muffat (1690–1770) verwendet in den *Toccaten und Versetzn*²² nur in vier Fugen durchgehende Punktierungen, aber im weichen Sicilianostil, ohne Gegenakzente. (Seite 11, Fuga in $\frac{6}{8}$; Seite 15, Fuga in $\frac{6}{8}$; Seite 24, Fuga in $\frac{6}{8}$; Seite 30, Fuga in $\frac{12}{8}$.) Nur Toccata V, Seite 16, könnte in der Art einer „französischen Ouvertüre“ vorgetragen werden. Ein Vergleich der Taktsignaturen bei Vater und Sohn Muffat gibt ein sehr klares Bild vom Wandel des Geschmacks wie auch der Notationspraxis.

Domenico Scarlatti (1685–1757) gebraucht die noch zur Zeit seiner Jugend beliebte durchgehende Punktierung nur in drei seiner 555 Sonaten: Longo $3, \frac{3}{8}$ -Takt, C-dur; Allegro; Longo 488, $\frac{3}{4}$ -Takt, g-moll (einem für Scarlatti sehr altmodischsteifen Stück); Longo 362, $\frac{3}{4}$ -Takt, d-moll. In dieser Sonate ist durchgehend die

²² DTÖ 29, II.

punktierte Achtelpause notiert: γ . In Longo 3 ist die Notierung γ γ bemerkenswert.

Scarlattis Taktsignaturen sind die folgenden (die Reihenfolge entspricht der Häufigkeit) $\frac{3}{8}$, C, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{12}{8}$. Mischtaktsignaturen sind nicht vorhanden. In 59 Sonaten kommen Triolen vor; jedoch nur einmal, in Sonate 92, Band II²³, finden sich Duolen gegen Triolen.

Wir nähern uns nun der Zeit, in der der gewandelte Geschmack zur Abänderung veralteter rhythmischer Formen und überlebter Notierungen drängte. Nirgends im 17. Jahrhundert, in dem der Gebrauch rhythmischer Gegenakzente so beliebt ist, findet sich ein Hinweis darauf, daß derlei Passagen etwa nicht so ausgeführt werden sollten, wie sie geschrieben stehen. Erst 120 Jahre nach Frescobaldi, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, stoßen wir auf Ausführungsanweisungen, die — ob sie nun für oder gegen die Angleichung sprechen — rein durch ihre Existenz beweisen, daß die Praxis anfangs, umstritten zu sein. Zur gleichen Zeit sind die noch von Händel und Bach verwendeten alten Taktsignaturen so gut wie verschwunden. Mischtaktsignaturen kommen ganz ab. Der Signaturwechsel im Laufe eines Stückes wird tunlichst vermieden und daher tritt an die Stelle der Benutzung zusammengesetzter Taktarten für die Triolenform die Gepflogenheit, Triolenfiguren als solche zu kennzeichnen und sie in die einfachen Taktarten einzuordnen.

Die drei Theoretiker, die sich mit der Ausführung des \curvearrowright gegen \curvearrowleft befassen, sind Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach und Friedrich Wilhelm Marpurg.

Quantz spielte fast alle Instrumente selbst, ein Vorteil, der sich in der ausgezeichneten Abhandlung über sein Hauptinstrument, die Flöte, ferner aber auch in den Abhandlungen über die anderen Orchesterinstrumente, die Ripienviolinisten, Bratschisten, Violoncellisten, Contravisionisten, Clavieristen und Accompagnisten, wie auch über die Aufgaben des Dirigenten auf das glänzendste zeigt. Der *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* ist viel mehr, als der Titel besagt. Er ist eine umfassende Darstellung der gesamten Musikpraxis der Zeit und besonders bedeutend auf dem Gebiet der Musikästhetik und der musikalischen Tradition. Traditionsbewußtsein und historischer Sinn paaren sich mit Aufgeschlossenheit für musikalische Entwicklung. Quantz, der selbst schon „galant“ schrieb, war dennoch absolut in den Traditionen des Hochbarock verwurzelt und stilsicher auch in älteren Formen, war er doch Kontrapunktschüler von Fux (1717), hatte Gasparinis Unterricht in Rom genossen (1724), kannte die französischen Traditionen aus eigenem, sieben Monate währendem Studium in Paris und hatte zur Zeit der Hochblüte der Händeloper drei Monate in London verbracht (1727).

Obwohl selbst ein bedeutender Komponist, war Quantz genug Interpret und Musikdirektor, um Musik älteren Stils nicht der modernen Richtung anpassen zu wollen. Wir bemerken das in seiner Beschreibung des französischen Stils, die sich vorwiegend im fünften Hauptstück, Paragraph 21, findet. Es ist sehr bedeutungsvoll und unseres Erachtens in modernen Arbeiten über diese Frage noch nicht genügend betont worden, daß seine Anweisung über die Ausführung punktierter Noten gegen Triolen unmittelbar im folgenden Paragraphen Platz hat und von ihm

²³ Zitiert nach der Longo-Ausgabe (Ricordi).

direkt mit den verschärften Punktierungen des französischen Stils in Zusammenhang gebracht wird.

Paragraph 22: „Diese Regel (d. h. die Verlängerung der Punkte und Verkürzung der dem Punkt folgenden Note) ist ebenfalls zu beobachten, wenn in der einen Stimme Triolen sind, gegen welche die andere Stimme punktierte Noten hat, s. (i)



Man muß demnach die kurze Note nach dem Punkte nicht mit der dritten Note von der Triole sondern erst nach derselben anschlagen. Widrigenfalls würde solches dem Sechsstück- oder Zwölfstück-Takte ähnlich klingen, s. (k). Beide Arten aber müssen doch sehr verschieden sein: indem eine eingeschwänzte Triole ein Viertel; eine zweigeschwänzte ein Achtteil; und eine dreigeschwänzte ein Sechzehntel ausmachen: wie die darüberstehenden einzelnen Noten bei (l), (m) und (n) ausweisen; da hingegen im Sechsstück- und Zwölfstück-Takte drei eingeschwänzte Noten ein Viertel und ein Achtteil ausmachen, s. (k). — Wollte man nun diese, unter Triolen befindlichen, punktierten Noten alle nach ihrer ordentlichen Geltung spielen: so würde der Ausdruck davon nicht brillant und prächtig, sondern sehr lahm und einfältig sein.“

Quantz tritt also auf das entschiedenste für die Nichtangleichung ein, darüber hinaus fordert er, daß das nachschlagende Sechzehntel „nicht nach seiner ordentlichen Geltung“, sondern nach den Regeln des französischen Stils verkürzt und scharf genommen wird. Dann wird es „brillant und prächtig“ wirken, unverkürzt dagegen „lahm und einfältig“. Angleichung wäre ein grober Verstoß gegen den Sinn der Taktsignatur. Noch interessanter als Quantzens persönliches Geschmacksurteil ist die sachliche Begründung seiner Auffassung: aus der Unverwechselbarkeit zweier dem musikalischen Charakter nach völlig verschiedener Taktarten. In einer Zeit, in der man (wir werden es bei der Untersuchung von Marpurgs Argumenten sehen) bereits dazu neigt, voneinander verschiedene Takttypen als auswechselbar anzusehen, steht Quantz noch strikt auf dem Standpunkt der Barockmeister, für die die Taktsignaturen hohe Bedeutung hatten, Charakter und Tempo eines Stückes bestimmten und Ausdrucksbezeichnungen entbehrlich machten. (Rameau, *Traité de l'Harmonie*, 1722.)

Im Gegensatz zu dem international erzogenen Quantz war C. Ph. E. Bach (1714 bis 1788) niemals außerhalb der Grenzen Deutschlands. Als hochberühmter Komponist und Clavichordspieler von internationalem Ruf war er aber mit den Musikern und der Musik anderer Länder wohlvertraut. In seinem Urteil über Fragen der Aufführungspraxis und des musikalisch-ästhetischen Geschmackswandels zeigt sich stärker als bei Quantz die individuelle Entscheidung des in erster Linie selbstschöpferischen Musikers, dem seine eigene Zeit mehr am Herzen liegt als das Vergangene.

Der Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen berücksichtigt, wie der Autor im Vorwort mitteilt, das Clavichord, das Cembalo und den modernen Hammerflügel. Bachs Bemerkung über die „Angleichung“ steht in Teil I, Drittes Hauptstück. Vom Vortrage, Paragraph 23. Auch Bach behandelt diese Frage unmittelbar

geglichen“ gemeint, aber infolge der einreißenden Gleichgültigkeit gegen den Sinn der Signaturen unkorrekt notiert waren.

Auch muß man seit dem Aufkommen des Hammerflügels die nachschlagenden Sechzehntel bestimmt als „*allezeit schwer*“ (auf dem modernen Klavier sind sie äußerst schwerfällig!) und daher auch als unangenehm empfunden haben. So hatte man sich wahrscheinlich gewöhnt, auch bei Stücken älterer Komponisten den eckigen Rhythmus des nachschlagenden Sechzehntels lieber ins Weiche und Bequeme abzubiegen; durch solch modifizierten Vortrag anders geschriebener (und auch anders gemeinter) Notenwerte kann eine Beeinflussung der eigenen Schreibweise (kurzerhand C mit Triolen anstatt der korrekten zusammengesetzten Taktarten) stattgefunden haben. Keinesfalls aber darf Bach, seinen eigenen Worten nach, als unbedingter Verfechter der Angleichungslehre in allen Fällen hingestellt werden, wie dies schwerbegreiflicher Weise so oft geschieht. Zunächst grenzt er seine Bemerkung zeitlich ab: „*seit dem häufigen Gebrauch der Triolen*“ etc. Er redet gar nicht von alten Traditionen. Ferner spricht er, ebenfalls einschränkend, von „*vielen*“ Stücken, nicht von allen. Die Vermeidung des „Nachschlags“ empfiehlt er mit einem Argument des Ästheten und des praktischen Spielers. Er findet das Nachschlagen „*oft unangenehm*“ — aber nicht immer:



Außerdem findet er es für den Spieler „*schwer*“.

Vor allem aber beweist seine Empfehlung des Umschreibens in andere Signaturen die Haltlosigkeit der Annahme, daß „man von jeher angeglichen habe“. Bach empfiehlt ja das Umschreiben, damit man nicht etwa das Sechzehntel nachschlägt, was man also doch wohl normalerweise getan haben muß, sonst hätte seine Anweisung keinen Sinn.

Eines können wir aber aus seinen Darlegungen folgern: daß seine Zeit die schmeichelnden, glatten Rhythmen den eckigen entschieden vorzog. Vielleicht wäre die von Reger vorgenommene Umnotierung des 5. Brandenburgischen Konzerts von C. Ph. E. Bach gutgeheißen worden . . . ? Die Frage ist aber müßig, denn dieses Stück stand bis 1850, dem Jahr seiner ersten Neuausgabe durch das Haus Peters, nicht mehr auf den Programmen.

Es bleibt nun zu untersuchen, was Friedrich Wilhelm Marpurg (1718—1795) für die Angleichung ins Treffen führt. Er war als Sekretär des Grafen von Rothenburg 1746 in Paris. Aus dieser Zeit stammt vielleicht sein großes Interesse für französische Sprache, Kultur und Musik. Mehrere seiner eigenen Bücher hat er selbst ins Französische übersetzt. Er bemühte sich, der Theorie Rameaus in Deutschland Geltung zu verschaffen, und veröffentlichte eine eigene Übersetzung von D'Alem-

berts *Éléments de Musique*. Marpurg war nicht im Hauptberuf Musiker und als Komponist ohne wahre Originalität.

In seiner Eigenschaft als erfolgreicher Klavierspieler und -lehrer gab er mehrere Anthologien heraus. Die Namen der von ihm ausgewählten Komponisten sind aufschlußreich: Clérambault, Couperin, Dandrieu, Pepusch, Fischer, Marpurg, Kirnberger, Nichelmann, Ph. E. Bach, Agricola, Graun, Rackemann, Richter, Sack, Schale, Seyfarth, Zachariae, Ferrier, Padre Martini, Du Phli, Rameau. Er ist, mit Ausnahme des Padre Martini, nur an Franzosen interessiert (zu seiner Zeit bestand ein Drittel der Berliner Bevölkerung aus Franzosen), von Deutschen interessieren ihn nur die Modernen.

Marpurgs Meinung über die Angleichung findet sich in seiner *Anleitung zum Klavierspielen, der schöneren Ausübung, der heutigen Zeit gemäß*²⁴, einer Überarbeitung seines früheren Werkes *Die Kunst das Klavier zu spielen* (1750/51). Das Buch ist dem Grafen von Rothenburg gewidmet unter Bezugnahme auf die Musikpflege in dessen Haus in Beutnitz. Der Vorbericht betont die „*neue und ganz andre*“ Art, in der die Manieren behandelt werden, und „*ihre Zurückführung auf die Grundsätze der Komposition*“. Der Schlußsatz enthält eine versteckte Polemik, offenbar gegen Quantz. „*Es kann sein daß ich hin und wieder von den Gedanken anderer auch wohl berühmter Männer abgehe. Da sie ihre Gründe haben können, warum sie nicht meiner Meinung sind, so habe ich die meinigen, warum ich nicht der ihrigen bin. Ich verehere nichts desto minder in andern Stücken ihre Verdienste, wie billig. Amicus Plato, magis amica veritas . . . Geschrieben in der Leipziger Michaelismesse 1754.*“

Das Büchlein ist in zwei Hauptstücke geordnet: I) Theoretische Grundsätze (Erklärung der Tasten, Akzidentien, Notenwerte, Linien, Punkte, Schlüssel und Taktarten, ferner der Schweigezeichen, Tonarten und Manieren, welch letztere in Setzmanieren [Diminutionen] und Spielmanieren [Bebung, Vorschlag, Nachschlag, Doppelpvorschlag, Schleifer, Doppelschlag, Triller, Mordent, Zergliederung oder Brechung] eingeteilt sind); II) Praktische Grundsätze (Lehre von der Fingersetzung). Das Ganze ist eine möglichst moderne, praktische Klavierschule für Anfänger, bei denen offenbar nichts vorausgesetzt wird außer dem Wunsch, „flüssig“ und „modern“ Klavier spielen zu lernen. Aus diesem Grunde wird nichts, auch nicht die Frage der Angleichung, stilhistorisch untersucht und stilkritisch begründet.

Die einleitenden Anweisungen sind psychologisch-praktische Winke für Lehrer und Schüler. Vieles klingt an Couperin an, den Marpurg natürlich kannte, da er den Titel *L'Art de toucher le Clavecin*, ins Deutsche übertragen, für seine erste Klavierschule benutzt. Jedoch ist von dem Künstlertum Couperins, von der fundierten Gelehrsamkeit eines Quantz (der für Fachmusiker schreibt) und der tief sinnigen, gewissenhaften künstlerischen Aussage eines Ph. E. Bach in Marpurgs für dilettierende Anfänger verfaßtem Buch kein Hauch zu verspüren.

Kirchentöne werden nicht erwähnt. „*Jede Tonart ist entweder hart oder weich*“ (S. 32). Für Marpurgschüler gibt es nur noch Dur oder Moll. Verzierungsmanieren „*sollten besser ausgeschrieben werden*“ (S. 47). Auch die Tempobezeichnung mit Hilfe der Taktsignatur findet keine Erwähnung mehr. Für Marpurgschüler gibt es

²⁴ 1755 und 1765. Wir benutzen die Zweite, Verbesserte Auflage, Berlin, bei Haude & Spener, 1765.

nur noch die italienischen Angaben: Adagio, Allegro, Presto etc. Takt „ist entweder gerade oder ungerade. Beide Arten können einfach oder zusammengesetzt sein, so entsteht der $\frac{12}{8}$ Takt aus dem $\frac{4}{4}$ Takt und ist ein zusammengesetzter $\frac{6}{8}$ Takt. Der $\frac{6}{8}$ Takt dagegen ist ein halber $\frac{12}{8}$ Takt.“ Feinere musikalische Definitionen, wie etwa der Zusammenhang zwischen Taktsignatur und musikalischem Grundcharakter, werden nicht geboten.

Auf S. 13 wendet sich Marpurg gegen den „französischen Stil“. „Wenn der Punkt recht scharf sein soll, so muß man zwei Punkte hintereinander gebrauchen und alsdann die darauf folgende Note um die Hälfte verkürzen . . . Ohne das ist man nicht verbunden, die Gedanken des Komponisten zu erraten . . . ich sehe nicht ab, warum man anders schreiben und anders etwas vorgetragen wissen will, d. i. warum man nur einen Punkt setzt und denselben für anderthalb gelesen haben will.“

Alle diese Anweisungen und Erklärungen hätten genau so gut im 19. Jahrhundert geschrieben werden können und weisen Marpurg als einen frühen Vertreter der „Wiener Klassik“ aus oder doch jedenfalls als einen Pädagogen, der den Kontakt mit dem Barock geflissentlich abbricht. (Daß seine Ausschaltung früherer Modi, Signaturen und Konventionen in diesem Lehrbuch vorsätzlich ist und nicht auf Ignoranz beruht, beweisen andere seiner Werke, wie z. B. *Abhandlung von der Fuge in zwei Teilen und einem Beispielband*, 1753/54, in der er sich auf Athanasius Kircher und J. S. Bach bezieht; *Handbuch bei dem Generalbasse und der Komposition* (1755–1758, 1760, 1762); und *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik* (1759).

Die Angleichung behandelt Marpurg im Anschluß an den Überblick über die Taktarten (S. 24 Paragraph 9).

„Man pfelegt öfters eine einfache und zusammengesetzte Taktart gegen einander zu brauchen, z. E. $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$.
C $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$. Wenn in dieser Vermischung der Taktarten zwei Noten von gleichem Werte gegen drei andere Noten von gleichem Werte zu stehen kommen, z. E. zwei Achttelle gegen drei andre Achttelle . . . so werden allzeit die beiden ersten von den dreien gleichen Noten gegen die erste von den zweien gespielt . . . Und wenn auch die erste von den gleichen Noten einmal punktiert sein sollte, so müsse sie dennoch wie bei Figur 43 vorgetragen werden:



Aus dieser Vermischung der Taktarten übrigens haben die sogenannten Triolen, deren man sich in den einfachen Taktarten bedient, ihren Ursprung genommen . . . Man setzt über diese Triolen eine 3, und wenn man ihrer zwei zusammennimmt, so schreibt man eine 6 darüber. Der berühmte Herr Franz Benda hat in einer Violinsonate in A-dur fünf gleiche Sechzehntel gegen ein Viertel gesetzt.“

Kein Wort davon, daß seit Gebrauch der Liniensysteme die Schreibarten sowohl mittels der Mischakte, als auch Triolen im einfachen Takt nebeneinander bestan-

den haben! Was die Behauptung von der Entstehung der Triole angeht, so wollen wir Marpurg nicht unterstellen, daß er die Existenz der Triole vom Anbeginn der uns bekannten europäischen Musik an etwa leugnen und die „Entstehung“ ins 18. Jahrhundert verlegen wollte. Was er sagen will, ist vielmehr, daß Triolen früher mit Hilfe von Mischtakten geschrieben wurden, nach moderner Weise aber in einfache Taktarten eingeordnet werden. Er bezieht sich auf das Äußere, die Schreibweise, nicht auf den musikalischen Sinn. Das ganze Büchlein ist voll von derlei Ungenauigkeiten des Ausdrucks, kleinen und großen. Was nun aber seine „Anweisung“ betrifft, so stellen wir dieser die Notierungen bei Frescobaldi, Kerll und Poglietti gegenüber und fragen, wie er die Vertauschungen erklären will und die Tatsache, daß in den Werken dieser Meister die interessanten rhythmischen Kombinationen, wie unter Marpurg 42 a) und b), mit weiten Strecken abwechseln, die so wie bei 43) notiert sind. Die von ihm geforderte, übrigens nur für Mischtakte geltende Angleichung (auf diese Einschränkung wurde unseres Wissens noch nicht genügend hingewiesen) wird denn auch in keiner Weise erklärt. Sie wird einfach als ein „*Recept*“ verordnet, und wir bezweifeln mit Recht Marpurgs Kompetenz in bezug auf die Musik des 17. Jahrhunderts und des Hochbarock. Es bleibt noch zu untersuchen, welche Argumente für oder gegen Angleichung in neuerer Zeit vorgebracht worden sind.

Die erste Neuausgabe des 5. Brandenburgischen Konzerts (Herausgeber Dehn) respektiert die urtextlichen nachschlagenden Sechzehntel und macht keinerlei Vorschlag betreffs deren Abänderung.

Im Vorwort zum selben Konzert in der Bachgesellschaft-Ausgabe von 1871 bespricht Rust die von Bach eigenhändig geschriebenen Stimmen und die Originalpartitur aus Kirnbergers Besitz. Auch er erwähnt das etwaige Problem einer „Angleichung“ mit keinem Wort. Diesem Brauch schließen sich auch die Herausgeber der neuen Urtext-Ausgabe, Soldan-Landshoff, an (Peters III 7 I). Spitta schweigt in seiner Besprechung des 5. Brandenburgischen Konzerts²⁵ ebenfalls über diese Frage. Schweitzer hingegen streift sie mit einer kurzen Bemerkung und tritt für die Angleichung ein²⁶.

„Wenn er (Bach), wie z. B. in der *Courante* der ersten *Partita*, notiert:



so ist dies nur die alte, ungenaue Schreibweise für:







Überhaupt findet sich bei ihm noch der alte, mehr summarische als genaue Gebrauch des Punktes.“

Gewiß hat Schweitzer Recht, was Bachs Gebrauch des Punktes anbelangt; nur ist dieser für das vorliegende Problem nicht relevant. Es handelt sich vielmehr um die

²⁵ *Bach*, Band I, S. 742. 4. Aufl. 1930.

²⁶ *Bach*, 2. Aufl. 1915, S. 324.

Von hier springt der Autor zum Problem rhythmischer Angleichung bei einheitlicher Signatur. Aus dem Vorigen glaubt er „schließen“ zu können, daß z. B. das Largetto von Händel, Sonate IV für Oboe und Violine, aus einem $\frac{3}{4}$ -Takt in einen $\frac{9}{8}$ -Takt umgeschrieben werden müsse; es wird dann aus  ein , aus  ein . (S. 68–69). Nachschlagende Sechzehntel wären daher stets an Triolen anzugleichen. (S. 69–70 folgt Umschreibung der Courante aus Partita I von Bach und des letzten Satzes des 5. Brandenburgischen Konzerts in Triolen). Nach allen diesen Beispielen, die sämtlich einer Epoche entnommen sind, für die nach Dolmetschs eigenen Worten Quantz und Agricola zuständig sind, führt der Autor abschließend als einzigen Gewährsmann für seine Behauptungen Ph. E. Bach an, den er übrigens nicht einmal vollständig, mit allen von diesem gemachten Vorbehalten zitiert, sondern dem er nur das Beispiel entnimmt. Ist es schon höchst sonderbar, daß Dolmetsch hier nun plötzlich den Gewährsmann einer späteren Epoche zu Hilfe holt, so ist es noch viel merkwürdiger, daß er den „zuständigen“ Quantz und dessen deutlich gegen die Angleichung sprechende Ausführung, heranzuziehen nicht für nötig hält, obwohl er im vorigen Abschnitt noch dessen Beispiel angeführt hatte.

In der Nachfolge so berühmter Bachspezialisten wie Schweitzer und Dolmetsch hat sich eine Reihe moderner Herausgeber für die gleiche Auffassung entschlossen.

August Schmid-Lindner, Ausgabe der Sechs Partiten (UE 1932), Erläuterungen, S. IV: (Partita I, Corrente) *„Die Sechzehntel haben sich — mit Ausnahme derer in Takt 13, 14, 15, 50, 51, 52, welche eher verkürzt als verlängert werden dürfen, — ebenso den Triolen anzugleichen wie die Auftaktadtel am Anfang des 1ten und 2ten Teils, nicht aber die Achtel bei den beiden Schlußkadenzen, welche ihren vollen Wert behalten.“*

Ähnlich summarisch, ohne Beweisführung, verfährt Hans-Peter Schmitz²⁹:

„Der Vollständigkeit halber sei in diesem Zusammenhange noch erwähnt daß dahingegen in solchen Sätzen, die im $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ oder $\frac{4}{4}$ Takt notiert, an sich aber reine $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ Takte sind (sic!) punktiert notierte Noten nicht überpunktiert, sondern im Triolenrhythmus musiziert werden, wie etwa im Schlußsatz des 5. Brandenburgischen Konzerts von Bach. Stehen jedoch punktierte Noten einzelnen Triolen gegenüber, die nicht die rhythmische Struktur des Satzes bestimmen, so sind jene um des Gegensatzes willen besonders scharf zu punktieren.“

Schmitz entscheidet also, daß im Falle des 5. Brandenburgischen Konzerts Bach aus Versehen die $\frac{2}{4}$ -Signatur statt der ihm durchaus nicht unbekanntenen $\frac{6}{8}$ -Signatur gewählt habe. Als Quellen nennt Schmitz Quantz (!), Ph. E. Bach, Reinhard Ide, D. G. Türk und Dolmetsch.

Interessant ist Steglichs Argument zugunsten der Angleichung³⁰:

„Drittes Triolenadtel und Sechzehntel stehen im Originaldruck genau übereinander, wie sie Bach in solchen Fällen auch handschriftlich genau übereinandersetzt. Sie sind also gleichzeitig anzuschlagen.“

Dieses Argument wäre nur stichhaltig, wenn das genaue Untereinandersetzen von gleichzeitig anzuschlagenden Noten das einzige Mittel gewesen wäre, diese Absicht erkennen zu lassen. Man bediente sich aber dazu der Notenwerte, und es war sogar

²⁹ Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert, Bärenreiter-Verlag. Kap. Rhythmus und Zeitmaß, S. 19.

³⁰ Bach, Sechs Partiten. Urtext. G. Henle Verlag 1952. Anhang Anm. I, 22, 33.

tüblich, in der alten Praxis auf die „Augenhilfe“ des genauen Untereinandersetzens gar keine Rücksicht zu nehmen. Im Urtext des 5. Brandenburgischen Konzerts steht das fragliche Sechzehntel meistens genau unter dem dritten Triolenachtel, öfters aber auch deutlich weit vor diesem und hier und da auch etwas dahinter.

Nur wenige Forscher teilen unsere Auffassung, daß nämlich die „Angleichung“ eine Konstruktion einer späteren Epoche sei. Christian Döbereiner wendet sich gegen die Angleichung unter Berufung auf Quantz³¹. Die bei Ph. E. Bach befürwortete Angleichung „zur Vermeidung des unangenehmen Nachschlags“ tut er ab mit der Begründung: „Wir haben hier eine aus technischen Gründen für das Klavier aufgestellte Spielregel! Untragbar aber ist es, einen aus klaviertechnischen Erwägungen entstandenen Spielmodus, der keineswegs allgemeine Geltung beanspruchen kann, auf die gesamte Instrumental- bzw. Ensemblemusik früherer Zeiten ausdehnen zu wollen.“

Solide Argumente gegen die Angleichung bringt ferner Fritz Rothschild in seinem in vieler Hinsicht verdienstvollen, leider wegen einiger gravierender Irrtümer Angriffsflächen bietenden Werk *The Lost Tradition in Music*³². Er kommt auf die Frage der Angleichung dreimal zu sprechen. Auf S. 48 gibt er ein Beispiel im Mischtakt $\frac{3/4}{9/8}$ aus Bachs Kantate 7, an dem er die Notwendigkeit der Nichtangleichung erläutert. Auf S. 173 bringt er das Quantz-Zitat gegen die Angleichung in englischer Übersetzung. Endlich wendet er sich auf Seite 207 gegen die Auffassung von Schweitzer, unter nochmaliger Berufung auf Quantz und „die deutschen Komponisten zwischen 1700 und 1750“ (keine genaue Quellenangabe).

Keinen Zweifel daran, daß das nachschlagende Sechzehntel notengetreu gespielt werden muß, hegt Hans Mersmann³³, der die Schönheit der Kombination $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ gegen $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ mit folgenden Worten würdigt: (Französische Suite Es-dur, Courante)

„So ist auch die Melodie leicht gefügt, wechselnd zwischen diatonischen und akkordischen Bindungen, in großen Kreisen in dem Raum zwischen zwei Octaven schwingend. Dem entspricht eine Harmonik, deren leichte Atmung im stärksten Widerspruch zu der immer wieder in der Unterdominante sich stauenden Kadenz der Allemande steht. Rest ihrer Polyphonie, aber zugleich deren Überwindung ist die wahrhaft änerische Unterstimme, welche den punktierten Rhythmus als Gegenkraft aufrichtet, nur an den Ruhepunkten der Melodie deren Triolenbewegung übernehmend. Die starke Spannung, die eigentlich in dieser Gegenbewegung zwischen Triole und punktiertem Achtel liegt, wird durch ständige Wiederkehr völlig aufgehoben.“

Wir sind keine Puristen und sehen keinerlei Harm darin, wenn man aus Vorliebe für die weicheren Rhythmen die Angleichung wählt. Nur sollte man sich dabei nicht auf Regeln und Beweise stützen, die nun einmal nicht vorhanden sind, und sich nicht als Wahrer der Barocktradition bezeichnen, wenn man dem Geschmack des späten 18. Jahrhunderts huldigt.

³¹ Zur *Renaissance Alter Musik*. Deutscher Musikliteratur-Verlag, Hesses Handbücher der Musik, Band 101. 1950, Seite 50.

³² London, Adam und Charles Black. Rothschild bezieht eine Bemerkung von Heinichen über Baßfigurationen und deren Behandlung beim Generalbaß-Spiel irrtümlich auf das musikalische Tempo. Es ist zu hoffen, daß vor Neuauflage Revision erfolgt.

³³ *Musikhören*. Sanssouci-Verlag 1938. S. 80.