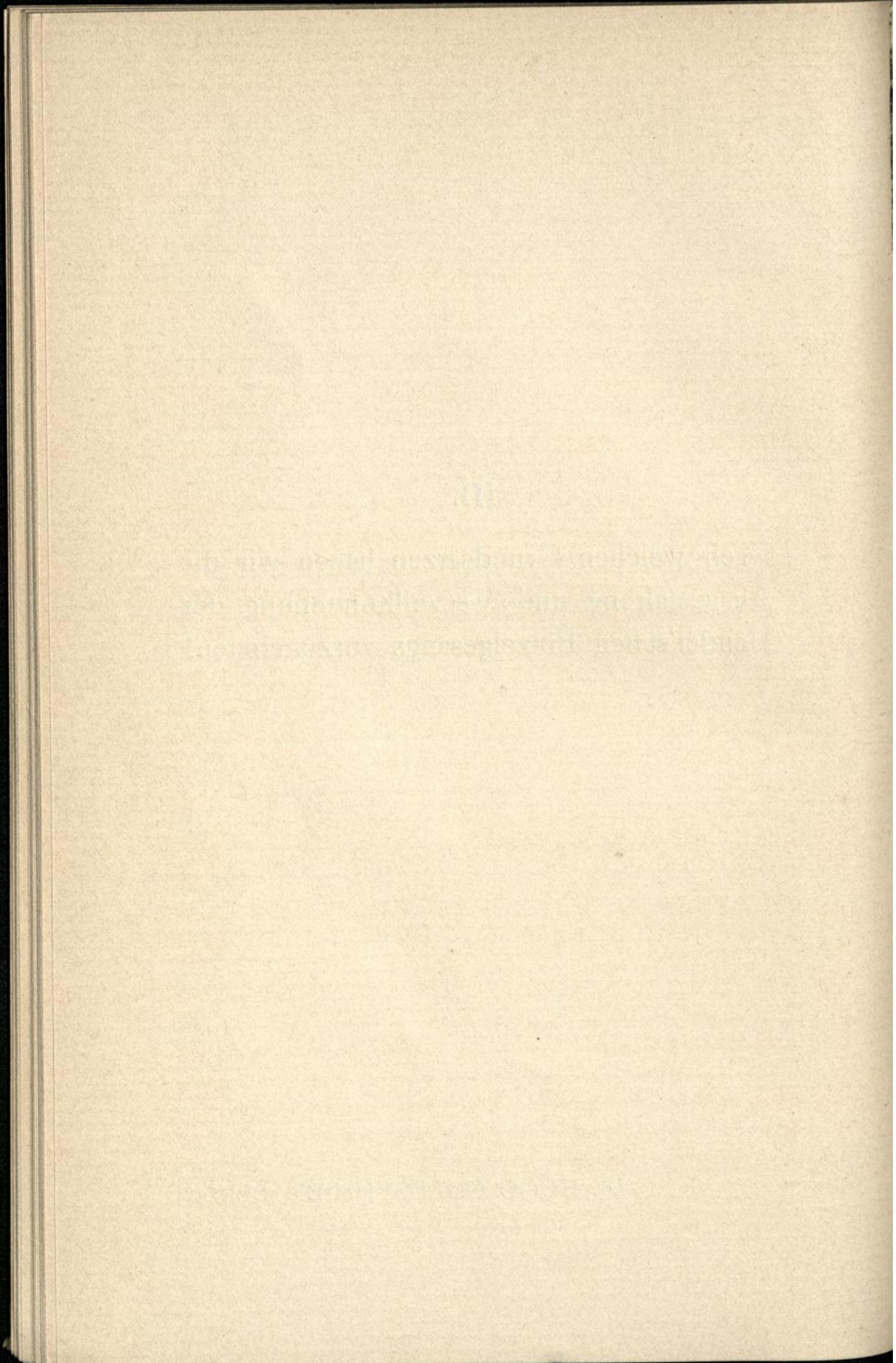


III.

Nach welchen Grundsätzen haben wir die
Ausgestaltung und Vervollkommnung des
Händel'schen Einzelgesangs vorzunehmen?

Dr. HUGO GOLDSCHMIDT, BERLIN.



Das Lebenswerk Chrysanders nach seinen hauptsächlichsten Seiten zu beleuchten, bildet Inhalt und Zweck dieser Vortragsreihe. Auch dieser Vortrag wird sich an Chrysanders Arbeiten anschließen, im wesentlichen aber Ihnen die Resultate selbständiger Forschung mitteilen. Chrysander hat auch der Frage der Ausgestaltung des gesanglichen Partes im Händel'schen Einzelgesange seine Aufmerksamkeit zugewandt, aber wir besitzen kein abgeschlossenes, das Material erschöpfendes Werk. Wir müssen seine Bearbeitung Händel'scher Oratorien — von denen nur der „Messias“ und nunmehr auch der „Saul“ in der Ausgabe Volbach's allgemein zugänglich im Neudruck vorliegen, während einige andere nur als Manuskript für den Gebrauch des Dirigenten und der Sänger gedruckt wurden — auf guten Glauben hinnehmen, ohne prüfen zu können, welche allgemeinen Grundsätze ihn bestimmten und ohne Aufklärung für den Einzelfall. Chrysander hatte bald erkannt, daß lediglich aus der Lektüre der alten Schriftsteller, wie des Tosi, Agricola, Quanz, Phil. Em. Bach u. A. ein gesichertes Fundament für die Lehre der ornamentalen Behandlung Händel'scher Oratorien nicht zu gewinnen sei. Darum hat er in seiner stets in die Tiefe gehenden Arbeitsweise mit dem Verzierungs- oder Diminutionswesen des 16. Jahrhunderts begonnen und seine vorzügliche Studie „Ludovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges“ in der Viertel-Jahrsschr. f. M. Wissensch. 1891 veröffentlicht. Daß er sich mit der Absicht trug, den Gegenstand weiter zu verfolgen, weiß ich aus den Mitteilungen seines Freundes Dr. Emil Vogel, der mir berichtete, daß ihn das Erscheinen meines Buches „Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart“ im Jahre 1890 davon abhielt, wenigstens für die

italienische Kunst des 17. Jahrhunderts, mit der sich mein Buch vorzüglich beschäftigt, von weiteren einschlägigen Arbeiten abzusehen. Dagegen ist mir bekannt, daß er sich mit der französischen Kunstausbildung eifrig beschäftigte, in der durch meine Forschungen durchaus bestätigten Ansicht, daß hier der Schlüssel für die Entwicklung zu suchen sei, die unser Gegenstand bis in die Zeit Bach—Händel's genommen hat. Die vorzüglichste Quelle bildet Bacillys: *L'art de bien chanter* von 1671, ein Buch, das überall auf Ariensammlungen exemplifiziert, die unbekannt waren. Es gelang Chrysander, diese Sammlung aufzufinden. Sie befindet sich nach Dr. Max Seifferts Versicherung in der Bibliothek seines Nachlasses, zur Zeit leider unauffindbar. Ob aber Chrysander über diese Vorstudien hinausgekommen ist, ob er zu einer wirklichen Durchdringung und Erschließung der Lehre von der Ornamentik durchgedrungen ist, wissen wir nicht. Jedenfalls liegt uns keine literarische Arbeit vor.

Es kann nun selbst die größte Pietät für Chrysander unmöglich daran denken, nunmehr alle Händel und seine Oratorien betreffenden Fragen ein für alle Mal für abgeschlossen zu erklären. Wir handeln vielmehr nur in seinem Sinne, wenn wir das vollenden, was ihm zu vollbringen nicht mehr gegeben war.

So habe ich mich seit einigen Jahren im Anschluß an meine Studien zur italienischen Kunst im 17. Jahrhundert mit der Lehre von der Ornamentik beschäftigt und bin heute in der Lage, Ihnen das Resultat in kurzer Zusammenfassung zu unterbreiten, noch im Laufe des Jahres aber der Oeffentlichkeit ein umfangreicheres Werk über diesen Gegenstand vorzulegen, das die Geschichte des vokalen Verzierungswesens, die Lehre der Klassiker und ihre Uebertragung in die Praxis in einer Reihe von Bearbeitungen Händel'scher, Bach'scher und Gluck'scher Werke enthalten wird.

Die Grenzlinie zwischen schaffender und ausübender Kunst hielt nicht von jeher die heut bestimmte Richtung. Erst im jüngst vergangenen Jahrhundert vollzog sich eine völlig reine Scheidung dahin, daß dem Ausführenden, an die Niederschrift des Komponisten gebunden, nur noch in dynamischer

und zeitlicher Hinsicht, also rücksichtlich des Vortrags, eine gewisse Freiheit verblieb. Die ältere Zeit und noch das 18. Jahrhundert überließ nicht nur dem reproduzierenden Künstler ein weites Feld erfinderischer Betätigung, ja sie verlangte geradezu seine selbsttätige Teilnahme an der Gestaltung des Kunstwerkes, im Sologesange sowie im konzertierenden Instrumentenspiel, durch den Zusatz ausschmückender Tonformeln, der Zerlegung längerer in eine Anzahl kleinerer Notenwerte, und durch die Einschlebung von Durchgangs- und Hilfsnoten. Der dritte Teil der Arie galt regelmäßig als das Feld seines individuellen Geschmacksbeweises. Der ausübende Künstler mußte also bis zu einem gewissen Grade auch gestaltende Phantasie und — selbstverständlich — ausreichende Kenntnis des musikalischen Satzes und der Satzform besitzen. Seine Stellung zum Gesamtkunstwerk war eine höhere, einflußreichere als heute. Ob ihm stets zum Heile, ist zu bezweifeln. Denn die Berichte der älteren Theoretiker, wie des Italieners Tosi, des Deutschen Fuhrmann u. a. lassen unschwer erkennen, daß schließlich der Wunsch, die subjektive Kunstfertigkeit zu zeigen, über die eigentliche Aufgabe, das gegebene Vortragsobjekt in ein möglichst vorteilhaftes Licht zu setzen, den Sieg davontrug. So erklärt es sich, wenn Joh. Seb. Bach, abweichend von dem Zeitbrauch, seine melodischen Tonbewegungen so weit ausschreibt, daß Scheibe¹⁾ aussprechen kann, er drücke alle Manieren, alle kleinen Auszierungen mit eigentlichen Noten aus, was freilich nicht buchstäblich auf jeden Fall anzuwenden ist. Den dritten Teil der Arie jedenfalls entzog er durch die eigene Umgestaltung auch dort völlig der willkürlichen Behandlung des Sängers, wo nicht schon der polyphone Satz selbst eine nennenswerte Umdeutung ausschloß. Aber Bach nimmt auch hier eine Sonderstellung ein. Seine Zeitgenossen, vorzüglich Händel, und die meisten Komponisten der italienischen Oper und Kammer, wahren das Recht des Sängers und Spielers auf die selbständige, ornamentale Belebung des Grundgedankens. Gluck's dramatischer Stil seit dem „Telemacco“ von 1750 und dem „Orfeo“ von 1762

¹⁾ „Der kritische Musikus.“

verbietet zum ersten Male prinzipiell die Anpassung des Stückes an die Individualität des Sängers. Und doch erscheinen regelmäßig auch in jeder seiner Opern Gesänge, die im Geiste der Zeit gesetzt, auch eine ihm entsprechende Behandlung verlangen. Sie sind zumeist lyrischer Art, von großer Anmut und in der vollen Zierlichkeit des Rokoko gearbeitet. Auch Mozart gehört gleichfalls einer Uebergangsperiode an, ja seine Jugendwerke sind von der neuen neapolitanischen Schule der Lampugnani, Latilla, Conforto stark beeinflußt¹⁾ die durch ausgedehnte Koloraturen an falscher Stelle und Häufung großer Intervalle, die nichts auszudrücken haben, den Ausdruck fälschen. Aber auch in den Sologesängen der reiferen Zeit, sei es in der Oper, sei es in der Kantate oder in den Konzertarien, hat er nicht überall den Sänger lediglich als Interpreten betrachtet. Auch hier bezog er sich noch vielfach auf die alte, noch immer lebendige Tradition. Erst das 19. Jahrhundert, Schubert und Beethoven, Weber und Rossini — dieser erst von etwa 1816 an²⁾ — erweitert die Machtfülle des kompositorischen Schaffens so sehr, daß die Ausführenden im wesentlichen an die Niederschrift gebunden waren.

Man geht nun fehl, wenn man meint, daß diese hochverantwortliche und schwierige Kunst des Ausschmückens eine völlig willkürliche, nur der Fantasie des Interpretierenden freigestellte, gewesen sei. Sie untersteht vielmehr gewissen, in der Theorie der Musik gelehrten Gesetzen, ebenso wie die Komposition, der reine Satz, der Kontrapunkt selbst. Dessen Zeuge sind die umfangreichen Abschnitte der Lehrbücher über Gesang- und Instrumentenspiel von Bacilly bis Petri und Türk, und die Vorreden zu so manchen praktischen Musikwerken, wie diejenigen Georg Muffats zu seinem „Flori-
legium secundum“ und Kuhnaus „Neue Klavier-Uebungen“. Doch erstarkte natürlich die Systematik nie bis zu einem jeden Fall erfassenden Detail. Geschmack und Fantasie blieben jederzeit ein weiter Spielraum. Aber die Vertrautheit

¹⁾ Kretzschmar, Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1905 „Mozart in der Geschichte der Oper“ S. 57.

²⁾ La Mara „Musik. Studienköpfe“, Bd. II, S. 161.

mit der Eigenart jener Praxis verbürgte in hohem Grade die Verwirklichung der Intentionen des Komponisten.

Unserer Zeit nun sind nicht nur jene von den Theoretikern überlieferten Normen nicht mehr geläufig, auch die Fähigkeit, aus dem Geiste des Kunstwerks heraus eine ihrer adaequate Ornamentik zu schaffen, darf als verloren gelten. Und so ist die Fertigkeit dahin gesunken, von der die Ausführung der Meisterwerke jener großen Periode der Musik, auf deren Boden wir heut noch stehen, so wie sie ihre Schöpfer sich gedacht, nicht zum wenigsten abhängig erscheint. Auch Friedrich Chrysander ist leider dahingegangen, ohne seine reichen Erfahrungen literarisch festzulegen. Das vorliegende Material ist jedenfalls nicht als Muster für eine nachschaffende und ergänzende Gestaltung ausreichend, und ich fürchte, wir müssen uns mit dem Bedauern bescheiden, jenen alten Glanz des echten und wahrhaft künstlerischen Sängertums nicht wieder aufleben zu sehen. Umsomehr ist es die Pflicht der reproduzierenden Musiker, der Sänger und der leitender Kapellmeister, wenigstens demjenigen Teil der ornamentalen Melodik, für deren Verständnis und Belebung uns durch die theoretischen Schriften der Alten und die praktische Musik selbst, genügend Aufschluß zuteil wurde, zu ihrem vollem Rechte zu verhelfen. Das ist bisher verabsäumt worden. Nicht zum mindesten deswegen, weil hier statt auf der philologisch gesicherten Grundlage einer entwickelten und nur vergessenen Lehre aufzubauen, aus rein ästhetischen, und nicht immer geläuterten Anschauungen heraus, bestimmt und ausgeführt wurde. Daß unter einer solchen unsicheren Methode eine Vergewaltigung des Melos nicht ausbleiben konnte, ist klar. Und doch ist die Grundlage der Ornamentik der Klassiker unserer musikalischen Kulturnationen durch die Theorie und ergänzende Praxis so weit gesichert, daß grobe Verstöße gegen ihre Anschauungen ausgeschlossen erscheinen.

Die Aufgabe, die ich mir mit meiner Arbeit gestellt habe, ist hiermit angedeutet. Ich will die ornamentale Melodik aus dem Kreise einer meist dilettantischen, im besten Falle ästhetisch richtig empfundenen, aber unsicheren Praxis heraus-

führen und auf dem Boden einer durch überlieferte Gesetze gesicherten Theorie wiederaufbauen, zweifelhafte Fälle aber im Geiste der alten Kunstanschauungen zur Entscheidung bringen.

Unsere vorzüglichsten Quellen bilden die Schriften der Theoretiker des 18. Jahrhunderts, die Lehrbücher des Italieners Tosi, und Agricolas Uebersetzung, des Quantz, Ph. Em. Bach, Leopold Mozart u. a. Es tritt nun sofort die Frage hervor, wenn es möglich ist, aus diesen überall zugänglichen Quellen eine gesicherte Theorie der Ornamentik zu gewinnen, warum hat die Musikwissenschaft diese ungemein wichtige Materie noch nicht behandelt und so den Grund gelegt für die Uebertragung in die Praxis? Die Antwort ist die: weil diese Theoretiker durchaus nicht, und zwar vielfach in den wichtigsten Fragen miteinander übereinstimmen. Ihre Kontroversen zu unterscheiden aber bedarf es eingehender, bis tief in das 17. Jahrhundert zurückgreifender Studien der Praxis und Theorie derjenigen Musikländer, die an dieser Entwicklung teilgenommen haben, insbesondere der französischen, italienischen und deutschen.

Meine Beschäftigung mit diesem Gegenstande setzt mich in die Lage, Ihnen wenigstens in den Grundzügen ein Bild zu geben, wie die Alten sich zu dieser Frage gestellt, und wie wir Modernen uns ihrer Anschauung gegenüber zu verhalten haben. Denn ich möchte schon hier hervorheben, daß nicht alle von den alten Autoren aufgestellten Gesetze für uns verbindlich sein können. Ich komme bei den einzelnen Materien auf solche Divergenzen zwischen altem und modernen Musikempfinden zurück. Hier lassen Sie mich nur einige allgemeine Gesichtspunkte hervorheben. Aus den Ausführungen der Theoretiker, insbesondere beim Kapitel Rezitativ, ergibt sich, daß man kirchliche Musik, also auch Händel'sche Oratorien in höherem Grade melodisch, als deklamatorisch behandelte, während man für die Oper deklamatorischen, der Aktion gemäßen Vortrag verlangte. Dieses Verhältnis hat sich heute geradezu umgekehrt. Die Oper jener Zeit, soweit sie überhaupt noch zur Ausführung gelangt, erklingt vorzugsweise im Konzertsaal, während wir

die Oratorien Händel's nach Chrysander's Vorgehen dem gesteigerten dramatischen Gefühl unserer Zeit anzupassen beflissen sind. Schon von diesem Gesichtspunkte aus eröffnet sich zwischen den Lehren der Alten und den Prinzipien der Modernen eine tiefe Kluft. Um ein Beispiel zu nehmen: Die Behandlung des kirchlichen Rezitativs, wie es Agricola mit seinen Verzierungen, insbesondere Pralltrillern, Mordenten und kleinen Kadenzen beliebt, wäre von diesem Standpunkte aus heute unannehmbar. Es gibt aber einen noch wichtigeren Grund, der uns eine philologisch genaue Einhaltung der alten Vorschriften verbietet, das ist die veränderte Gesangstechnik unserer Zeit einerseits, die Unmöglichkeit andererseits, aus den Mitteilungen der Gesangsschriftsteller des 18. Jahrhunderts ein völlig klares Bild von der Art der Ausführung des Melismas, der Koloratur zu gewinnen. Unsere wesentlichste Tonverbindung ist das Legato, sodaß wir von anderen, wie Marcato, Martelato und Staccato nur ausnahmsweise, zumeist in tonmalendem Sinne Gebrauch machen. Die Alten stoßen die Töne und verbinden durch Legato nur ausnahmsweise und nur kleine Notengruppen. Wir wissen aber nicht genau, wie dieses Stoßen beschaffen war. Entsprach es unserem Martelato oder war es, wie ich anzunehmen geneigt bin, nur ein gelindes Markieren der Töne? Somit sind wir gar nicht mehr in der Lage, die den Alten geläufige Tonverbindung anzuwenden. Wir werden bei den einzelnen Materien noch sehen, wie uns häufig Gründe sowohl ästhetischer, als technischer Art zwingen, von den Regeln der Alten abzuweichen.

Die erste Gesangsschule, alle Gegenstände der Gesangkunst umfassend, rührt von dem Italiener Pier Francesco Tosi her und erschien 1723. Hier ist auch die Verzierungslehre einer ausführlichen Würdigung unterzogen. Das Werkchen muß eine außerordentliche Autorität genossen haben, denn noch 1757 hatte es der Königl. Preuß. Hofkomponist Joh. Friedr. Agricola seiner „Anleitung zur Singekunst“ in der Form zugrunde gelegt, daß er zunächst eine Uebersetzung des italienischen Originals gibt und dann Erläuterungen und Zusätze beifügt. Durch sie erhält Tosi's Buch erst seinen

wahren Wert; denn die unklare, der verschiedensten Auslegung fähige Ausdruckweise jenes, vorzüglich der Mangel an Notenbeispielen erschwert uns, die wir der Praxis der Zeit fern stehen, die Interpretation des Textes in solchem Grade, daß er ohne seine deutsche Uebersetzung und Erläuterungen eine erhebliche Bereicherung unseres Wissens nicht bedeutete.

Die theoretische Begründung der Verzierungslehre und der Ornamentik überhaupt, die Festlegung der in mancher Beziehung schwankenden Praxis war ein unabweisbares Bedürfnis geworden, für die Instrumentalmusik nicht minder, denn für den Sologesang. Nun dürfte es aber kaum zu ihr gekommen sein, wenn nicht der Aufschwung der Kammermusik grade in Deutschland, die steigende Beliebtheit des konzertierenden Violin-, Flöten- und Klavierspiels eine theoretische Literatur dieses Gegenstandes gefordert hätte; so kommt es, daß deutsche Musiker zuerst eine literarisch-wissenschaftliche Bearbeitung einer im Grunde rezipierten, Franzosen und Italienern vorzüglich verdankten Lehre vornahmen. Agricolas „Singekunst“ von 1757 war Quantzens „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen“ im Jahre 1752, Ph. Em. Bachs „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ 1753 und Leopold Mozarts „Versuch einer gründlichen Violinschule“ 1756 vorausgegangen. Das Erscheinen so umfangreicher Lehrbücher für die ausübende Kunst in der Folge so weniger Jahre spricht für das Bedürfnis. Alle diese Werke nun beschäftigen sich mit den Verzierungen, ihrem Wesen, der Kunst sie anzubringen, des Kadenzierens aufs Ausführlichste. Ja, man kann sagen, sie stellen sie gradezu in den Mittelpunkt des Systems. Nur wer gründlich und geschickt auszuschnücken und zu kadenzieren verstand, davon gehen sie aus, konnte als echter Virtuose, gleichviel ob Instrumentalist oder Sänger, gelten.

Wir stehen in jener Periode, die wie kaum eine andere das Uebergewicht der deutschen Musik begründet hat, der Zeit Bach's und Händel's. Wir haben die Frage zu beantworten, einmal: sind wir heut in der Lage, ihre Werke im Geiste seiner Schöpfer auszuführen, und wenn wir sie be-

jahren, erreichen wir mit einer solchen Exekution den wichtigsten Zweck, sie in ihrem geistigen Gehalt dem Empfindungsleben der Gegenwart näher zu rücken? Es ist über diese Frage unendlich viel geschrieben worden, ohne daß es zu einem Ausgleich zwischen dem philologisch-puristischen Standpunkt und demjenigen der Praktiker gekommen wäre. Hier habe ich mich nur über das Verzierungs Wesen in der Vokalmusik zu äußern. Ist es zum Verständnis des altklassischen Kunstwerkes überhaupt nötig, sie auszuschnücken, oder genügt es nicht vielmehr, das zu singen, was die Meister niedergeschrieben. Für Bach ist die Frage leichter zu lösen, als für seine Zeitgenossen. Wie oben bereits angedeutet, bedingte die polyphone und harmonisch komplizierte Behandlung seiner Begleitung, sowie die Ausgestaltung seiner Arienform eine fast lückenlose Niederschrift der ornamentalen Zutaten. Deshalb kann bei ihm von wesentlichen Veränderungen nicht die Rede sein. Ein weites Feld der Interpretation bleibt freilich auch hier, wo es sich um die Art der Ausführung seiner durch Zeichen oder kleinen Noten angedeuteten Verzierungen handelt. Nur aus dem Geist jener Zeit heraus, der sich uns in erster Linie in den theoretischen Schriften offenbart, darf sie einsetzen. Anders liegen die Verhältnisse bei Händel, der ganz auf dem Boden der alten Italiener, des Scarlatti und Lotti stehend, Verzierungen und Kadenzen nicht immer, aber doch meist den Ausführenden überließ.

Nun bin ich der Meinung, daß wir das Recht und die Pflicht haben, hier nur insoweit zuzusetzen, als die melodische Linienführung es wirklich erheischt. Der Beweggrund der alten Sänger, dem sich auch Händel beugte, durch Fiorituren zu glänzen, muß heute ganz fortfallen. Jede Verzierung muß den Gang der Melodie verbessern und kann in unsern Augen nur als Ausdrucksmittel bestehen, nie aber als äußerlicher Aufputz. Diesen Standpunkt vertreten denn auch die alten Theoretiker, und Ph. Em. Bach spricht aus: sie — die Manieren — helfen den Inhalt der Noten erklären . . . sie geben einen ansehnlichen Teil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrag. Aber die Alten stecken, das ersieht man aus den wenigen und erhaltenen

Beispielen, so tief in der italienischen Sängerpraxis, ihre Ohren waren an die Ueberladung durch unruhige, ruhelose Bewegungen, an die Umlegung und Zerlegung gerader Linien in ungezählte Rundungen in solchem Grade gewöhnt, daß ihnen vielfach als ausdrucksvolle Verbrämung galt, was uns heut als überflüssiges, ja schädliches Beiwerk, als Spielerei einer virtuosen Kehle erscheint. Der Maßstab hat sich eben verschoben; wir hören mit anderen Ohren als sie. Selbst eine vollständige und zuverlässige Niederschrift einer der größeren Oratorien Händel's, wie es unter seiner Anleitung gesungen wurde, könnte heute für uns nicht mehr bilden, als ein interessantes Denkmal, eine lehrreiche Anleitung. Aber den Wert eines Canons könnte sie nicht beanspruchen. Nichtsdestoweniger darf sich die freie Auszierung und die Ausführung der Verzierung nicht etwa als eine lediglich auf modernem Musiksinn fußende Zutat äußerlich und fremd hinzugesellen, sie muß den Grundregeln der alten Theoretiker, welche die Praxis ihrer Zeit wiedergab, gerecht werden und nur so weit eine mehrfache Deutung möglich, wird sie die einfachere, sich unserem, mehr syllabischen als melismatischen Empfindungen genäherte Form annehmen. Eine korrekte Ausführung der vorgeschriebenen Verzierungen sowohl, als eine Ergänzung der melodischen Linie durch Hinzufügung ausschmückender Tonformeln setzt somit die Kenntnis der Verzierungslehre der alten Theoretiker voraus. Nur aus ihrem Geiste heraus wird sie zu gestalten sein, stilgerecht und doch modern zugleich.

Das Material für die Aussetzung des Gesangspartes besteht einmal aus den sogenannten Manieren, das sind Tonformeln, die sich erst allmählich im Verlaufe des 17. und 18. Jahrhunderts zu Stereotypen entwickelt haben, und den Passaggien, also Läufen freier Erfindung, die im wesentlichen auf der Tonleiter beruhen, aber auch andere als Sekundenintervalle, insbesondere Terzengänge, Harpeggien und chromatische Gänge aufweisen. Für die Kadenzen und Fermaten gelten besondere Regeln, die wir später kennen lernen werden.

Nun ist die Schreibweise der alten Meister — wie bereits oben angedeutet wurde — nicht einheitlich. Während es

dem im wesentlichen niedergeschriebenen Gesangspart Bach's gegenüber darauf ankommt, ihn den Gesetzen der Theorie gemäß zu interpretieren, folgt Händel der älteren italienischen Praxis, die in der Regel nur die Grundzüge des melodischen Verlaufs notiert, sodaß der Ausführende die Aufgabe hat, die vom Komponisten schon mitgedachten Tonformeln hinzuzufügen und überdies selbsttätig zu variieren. Händel's Partituren weisen Verzierungen in kleinen, also nicht mensurierten Werten, wie sie damals bereits vielfach üblich waren, höchst selten auf. Auch Vorschläge findet man nur vereinzelt notiert, und gerade diese Verzierung bildet das beliebteste Mittel, die Töne sowohl im syllabischen, als melismatischen Gesange zu verbinden. Keine Frage, daß auch Händel, wie alle anderen Meister der Zeit von ihm in der Praxis ausgiebigen Gebrauch gemacht hat. Um nun aber im Geiste der Alten zu verfahren, bedarf es einer gründlichen Kenntnis der Theorie, die leider dem modernen Musiker, insbesondere dem Sänger, schon mangels einer wirklich zuverlässigen Literatur abgeht. Ich muß es mir hier leider versagen, auf den Gegenstand im einzelnen einzugehen. Auf Grund meiner Untersuchungen stelle ich fest, daß drei Arten von Vorschlägen in Uebung waren. Der lange, veränderliche, der Harmonie verändernd insofern wirkt, als er den Eintritt der Stammharmonie verzögert, indem er in der Regel eine Dissonanz darstellt. Zweitens der kurze, unveränderliche Vorschlag, der in der Regel jambisch gebraucht wurde, d. h. zeitlich vor der Hauptnote eintritt, also auf die Arsis fällt, während der Hauptnote die Betonung verbleibt. Ausnahmsweise kommt dieser kurze Vorschlag auch trochäisch vor, betont, wobei ihm dann die Hauptnote, schwächer und unbetont, angeschlossen wird. Die Norm des Agricola und Ph. Em. Bach, daß alle kurzen Vorschläge in dieser Art, also betont, trochäisch, mit dem Baß der Hauptnote zusammenfallend, auszuführen seien, ist eine Irrlehre und in der gemeinen Praxis nicht rezipiert gewesen. Quantz und Leopold Mozart vertreten die richtige Anschauung. Die geschichtliche Entwicklung, insbesondere auf französischem Boden sowohl, als das Studium der praktischen Musik gibt

ihnen Recht und erweist, daß sie, nicht Agricola-Bach, die gemeine Meinung vertreten, während die Aeüßerungen dieser lediglich als die Praxis ihrer Schule zu bewerten sind. Notiert wurden diese Vorschläge entweder, wie meist bei Händel, überhaupt nicht, oder in kleinen Noten. Gemäß den zahlreichen und für die meisten Fälle ausreichenden Detailregeln der Theorie, konnte der Ausführende entscheiden, wie seine zeitliche Dauer und Betonung zu gestalten sei. Nur für eine Differenzierung zwischen dem kurzen jambischen und dem kurzen trochäischen Vorschlag sind wir gänzlich auf eigenes Ermessen angewiesen. Jener ist wie angeführt die regelmäßige Form; für diesen wird man sich aus eurhythmischen Gründen dann entschließen, wenn eine vorhergehende Notenhäufung, z. B. vier rasche Sechzehnteile eine zeitliche Vorwegnahme des Vorschlages, also der jambischen Form, Schwierigkeiten bereitet oder wenn es gilt, eine Silbe besonders hervorzuheben, eine Funktion, die der trochäische Vorschlag in höherem Grade erfüllt als der jambische, ferner aus Gründen der Harmonie, wenn er eine Dissonanz herbeiführt, die dem Charakter der Stelle besser ansteht, als die Konsonanz, welche der vorweggenommene, jambische Vorschlag bedingte. Ganz absehen wird man aber von dem betonten trochäischen Vorschlag auf unbetonten Silben, weil hier die Gefahr vorliegt, daß der Vorschlag sie sprachwidrig hervorhebt.

In Händel'schen Arien ist in der überaus größten Mehrheit der Fälle der Vorschlag hinzuzufügen. Hier in stilgerechter Weise zu verfahren, setzt einmal die Kenntnis der theoretischen Anleitungen der alten Gesangsschriftsteller, dann aber eine gewisse Vertrautheit mit denjenigen zeitgenössischen Werken voraus, die diese Figuren in kleinen Werten notieren. Vorzüglich wird das Studium italienischer Opern und Kantaten der Zeit, wie etwa derjenigen Caldara's, Lotti's, Steffani's, Giovanni und Marc Antonio Bononcini's, die sämtlich reich verziern und deren Schreibweise und Stil Händel näher steht, als etwa derjenige Bach's, von großem Nutzen sein.

Was ich soeben für den Vorschlag ausgeführt habe, gilt auch für die anderen Manieren, von denen der Triller die vornehmste und üblichste war. Wir haben auch hier auf

unser modernes Musikempfinden Rücksicht zu nehmen, ebenso sehr, als auf die technisch geringere Bildung unserer heutigen Sänger. Der Triller galt den Alten als eine Verzierung, die kaum irgendwo nicht am Platze war. Nur daß für Stücke in langsameren Tempos auch eine langsamere Entrollung gefordert, oder in der Kadenz ernster, getragener Stücke sein Ersatz durch den Doppelschlag gestattet, nicht anbefohlen ward. Uns Modernen erscheint der lange Triller mit gewissen Affekten, wie denen des Schmerzes, der Resignation, der Trauer, unvereinbar. Ja wir gehen so weit, ihn mit dem Ausdruck höchster freudiger Erregung zu identifizieren. Richard Wagner macht, abgesehen von Affekten komischer Art, lediglich in diesem Sinne von ihm Gebrauch. Im dritten Akt „Siegfried“ und in den „Meistersingern“ finden sich einschlägige Beispiele. So weit dürfen wir nun freilich für Händel nicht gehen. Ich glaube, daß ein gewisser Grad musikalisch-historischer Bildung zum Erfassen jedes älteren Kunstwerkes erforderlich ist. Wer sich nun überhaupt schon mit der Melismatik Händel's, mit den von ihm vorgeschriebenen Gängen und Passaggiën befreundet, und ihre Bedeutung für den Ausdruck verstanden hat, der wird auch einen gelegentlich eingelegten Triller, sei es in der Arie, sei es in der Kadenz, unter dem Gesichtspunkt der alten Kunstausübung überhaupt, die ja in höherem Grade als die moderne, das Melisma im Dienste der Melodieabrundung und des Affektes benutzte, zu empfinden und zu bewerten geneigt sein. Deshalb stehe ich nicht an, ihn im Allegro überhaupt, ferner selbstverständlich in den an sich schon reich kolorierten Gesängen, wie beispielsweise in der Arie der Delila im „Samson“, sowie in den zierlichen Sätzen im Sechsstücktakt oder der „Siciliana“ für zulässig zu erklären. Dagegen möchte ich ihn aus den langsamen Sätzen, aus Händel's berühmten „Larghi“ insbesondere, durchweg ausschalten und durch eine der Formen des Doppelschlages ersetzen, was ja auch der alten Lehre nicht widerspricht. Auch im Rezitativ werden wir ihn meiden. Der Gesangstriller, möchte ich bemerken, ist nach der Vorschrift der Alten stets und ausnahmslos eine Sekundenbewegung

abwärts, die mit der oberen Hilfsnote beginnt und der Figur selbst meist einen doppelten Nachschlag anfügt. Sehr ausgiebigen Gebrauch macht die alte Ornamentik von den kleinen Trillerformen, also dem Pralltriller, der gleichfalls mit der oberen Hilfsnote einsetzt, aber die Bewegung nur

einmal wiederholt: 1  und dem Mordent

wiederum einer Bewegung nach unten, die aber mit der Hauptnote beginnt und den unteren Halbton als Hilfsnote hinzufügt, also modern gesprochen einem einfachen Palltriller

nach unten: 2  Die Unterscheidung dieser

Figuren ist dem heutigen Sänger nicht mehr geläufig. Nach der Vorschrift der Alten, insbesondere Ph. E. Bach's, soll der Mordent vorzugsweise bei springenden und aufsteigenden Hauptnoten, der Pralltriller bei absteigenden gehört werden. Der Grund ist klar. Nehmen wir die Notenfolge *c d* und auf *d* einen Pralltriller, so wird das Intervall der Sekunde, *c d*, verwischt und durch eine Terz ersetzt, da der Pralltriller auf *d* mit *e* einsetzt. Unsere heutigen Sänger gebrauchen aber überhaupt beide Figuren selten, ersetzen ihn vielmehr durch eine ganz unklassische Form, den Schneller, das ist eine Sekundenbewegung von der Hauptnote aus nach oben. Statt beispielsweise einen Pralltriller auf *c*: *d c d c* zu singen, lassen sie *c d c* vornehmen. So hört man im Thema der Arie Delilas im „Samson“ „Verlassen weit“ regelmäßig einen Schneller statt eines Mordenten also: *h c h* statt: *h a h*. Nun wird aber dieser Figur des Schnellers von den Autoren der Händel-Bach'schen Zeit überhaupt keine Erwähnung getan, erst Petri spricht von ihr in seiner „Anleitung zur praktischen Musik“ von 1782. Allerdings findet sich die Figur in ausgeschriebenen Notenwerten bei Händel, seinen Zeitgenossen und Vorgängern, wie Zachau, sodaß man ihn nicht völlig verwerfen kann, aber sicherlich ist es durchaus falsch, wenn ihn der heutige Sänger fast durchweg an die Stelle des alten Pralltrillers und Mordenten setzt. Ueber die

ästhetische Bedeutung dieser Figur verlautet leider wenig. Aus ihrem Gebrauch in der Musik Sebastian Bach's dürfen wir aber schließen, daß ihre Anwendung eine durchaus verbreitete und nicht etwa, wie moderner Musiksinn schließen könnte, auf das Zierliche, Leichte und Anmutige beschränkt war. Jeder Bach-Kenner wird sofort eine Reihe von Fällen anführen können, in denen diese Figuren in den ernstesten, ja schmerzlichbewegten Stimmungen auftauchen. Ich erinnere nur an folgende Stellen in der Mathäuspassion: „Trinket alle daraus“ bei den Worten: „Ich sage Euch“ und „Komm, süßes Kreuz“, Anfang des Mittelsatzes „wird mir mein Leben“. Wir dürfen füglich kein Bedenken tragen, in Händel'schen Oratorien in gleichem Sinne von ihm Gebrauch zu machen. Nur im Rezitativ, wie oben erwähnt, kontrastiert seine Einführung in so hohem Grade zu der sprachlich gehaltenen Diktion, daß wir ihn hier ganz ausschalten und uns gegen Agricola-Hiller für die Behandlung Telemanns entscheiden werden, der sich mit Accenti, also Vorhalten und Vorschlägen begnügt.

Ich muß darauf verzichten, auf die ästhetische und technische Würdigung der anderen Verzierungsformen, wie des Schleifers, des Anschlags, des Doppelschlags und der Bebung hier näher einzugehen. Nur des ersteren und zwar des zweitaktigen Schleifers, weil er eine Eigentümlichkeit der alten Rhythmik überhaupt darstellt, muß ich gedenken. Zahlreiche Arien der Italiener und Deutschen, auch Sebastian Bach's — z. B. die Arie: „Zerfließe mein Herze“ in der Johannes-Passion — beruhen thematisch auf dieser schon der Musik der klassischen Periode Haydn-Mozart-Beethoven verloren gegangenen Figur, die zwei stark betonte rasche Noten in Sekundenintervallen vor der Hauptnote einschiebt, aufwärts, meist als Verzierung in kleinen Noten, abwärts regelmäßig in mensurierten Werten notiert. Bei Händel finden sie sich gleichfalls häufig. Ich erinnere an die Arie: „Auf zu neuem Kampfesmut“ im Judas Makkabäus, „Verlassen weilt in Einsamkeit“ im Samson. Man wird indessen gut tun, diese Figur in der Arie selbst oder in der Kadenz nur dort einzufügen, wo sie der Komponist selbst, sei es im Thema oder

an anderer Stelle ausgeschrieben hat. Daß sie aber nicht etwa wie modernes Empfinden anzunehmen geneigt sein dürfte, lediglich den Ausdruck besonderer Entschlossenheit oder Festigkeit wiedergiebt, beweist schon der Hinweis auf jene Arien. Man wird also von ihr im weiteren Umfange Gebrauch machen.

Ich gehe nunmehr dazu über, Ihnen die Lehre der alten Autoren über die Passaggien und ihre Verwendung in der Arie vorzuführen. Hier treten wieder ästhetische Erwägungen in den Vordergrund, die auch für die Manieren und ihre Einführung von Bedeutung sind. Sie nehmen in den Kapiteln, die sich mit dem Gegenstand beschäftigen, den breitesten Platz ein.

Es handelt sich um die Frage, welche Berechtigung hat die Passaggie in der Komposition, und hat der Sänger das Recht oder gar die Pflicht, seinerseits über das vom Komponisten Geschriebene hinaus, sie hinzuzufügen, mit ihnen auszuschnücken und zu variieren. Die wichtigsten, uns zugänglichen Äußerungen über diesen Gegenstand umfassen den Zeitraum von 1724—1780. Tosi, Agricola, Hiller, Manfredini und Mancini kommen in erster Linie in Betracht. In diesen Zeitraum fällt die schon von Tosi bekämpfte und verspottete Ausartung des kolorierten Stils, die den italienischen Sängern, bestrebt ihre Kehlfertigkeit zu zeigen und den Beifall der großen Menge zu gewinnen, in gleichem Grade zur Last zu legen ist, wie dem nachgiebigen auf den Eintagserfolg der Karnevalsstagione angewiesenen Tonmeister, und die Reaktion, welche innerhalb der neapolitanischen Schule, vorzüglich von Hasse und Traëtta, Perez und Jomelli vertreten¹⁾, ihren bedeutungsvollsten Ausdruck in Glucks Opernreform gefunden hat. Daß diese einen völlig umwälzenden Einfluß auf die vokale und musikdramatische Technik insbesondere nicht gewonnen hat, ist bekannt. Dagegen vermochten die genannten italienischen Komponisten, vorzüglich aber Sacchini, dessen Einfluß in diesem Sinne von den Zeitgenossen gerühmt wird, wenigstens die größten Ausschreitungen abzuwehren. Gluck's Theorie und noch vielmehr seine Praxis war zu radikal, der Egoismus der

¹⁾ Kretzschmar Jahrbuch der Musikbibliothek Peters „Zum Verständnis Gluck's“.

Sänger zu groß, die oberflächliche Art des Kunstgenießens hatte beim Zuhörer zu tief Wurzel geschlagen, als daß von hier eine sofortige und vollständige Reformation denkbar gewesen wäre. Auf der italienischer Kunst zugetanenen Bühne hatte Gluck nur einen halben Erfolg, aber er trug dazu bei, daß die neuere Richtung der genannten italienischen Meister, also der zweiten neapolitanischen Schule, zunächst wenigstens zum Siege gelangte¹⁾. Diese nun war weit davon entfernt, die Passaggien und den melismatischen Ziergesang als mit dem pathetischen Stil überhaupt unvereinbar zu erklären. Sie nehmen gegenüber Gluck einerseits und dem Handwerks-treiben der italienisch-deutschen Praxis andererseits einen vermittelnden Standpunkt ein. Manfredini berichtet, wie 30 oder 40 Jahre früher, also etwa 1745, die Aria cantabile schon vom Komponisten mit Passaggien, Gorgheggi und Schwell-tönen in einer dem Affekt und Charakter des Stückes wider-sprechenden Art ausgesetzt und vom Sänger überdies noch im Interesse seiner Eitelkeit völlig depraviert ward, daß aber jetzt, also 1788 einmal die veränderte Form der Arie, die dem da capo aus dem Wege gehe, zu einer edlen Ver-einfachung beigetragen habe, dann aber auch selbst die Aus-schmückung der Aria di bravura sich im höheren Grade als früher mit dem Ausdruck der Worte und dem motivischen Gehalt des Stückes in Uebereinstimmung zu setzen suche. Soweit die Koloratur sich in diesen Grenzen halte, sei sie zu rechtfertigen. — Bis etwa 1760 ließ die da capo-Form dem ersten Teil der Arie, der selbst wieder bekanntlich in zwei Teile zerfiel und die Textworte wiederholte, nach dem kürzeren Mittelsatz, die Wiederholung des ersten Satzes so folgen, daß der Komponist nur sein da capo notierte, und der Sänger, der im wesentlichen bisher so vorgetragen hatte, wie es niedergeschrieben war, und nur an passenden Stellen Manieren, als Vorschläge Triller u. s. w. eingefügt hatte, nunmehr „bei schicklicher Stelle und Gelegenheiten soviel von seiner eigenen Erfindung bei den vorgeschriebenen

¹⁾ Später gewann wiederum eine Behandlung der Koloratur die Ober-hand, die auf das Bravouröse, Glänzende hinausging; vergleiche Kretzschmar Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1905, Mozart in der Geschichte der Oper.

Noten anbrachte, daß man einerlei Sache zweimal zu hören nicht überdrüssig ward, sondern Bewunderung und Hochachtung gegen den Sänger empfand, der die Aufmerksamkeit der Zuhörer nicht einschlafen ließ, als vielmehr aufs neue anzuspannen wußte“, wie Hiller berichtet. Die später übliche Form, die übrigens der älteren Zeit um 1680 geläufig war, später aber in Vergessenheit geriet, bringt den Text des ersten Teils nur einmal, fügt den Mittelsatz ein, und verarbeitet nun im dritten Teile wieder die Themen des ersten Satzes, nur mit veränderter Modulation. Eine Repetition findet nicht statt. „Die melismatischen Dehnungen, zu denen ehemals die Komponisten nur die Anlage machten und ihre Umwertung dem Sänger überließen, wurden nun meistens,“ so berichtet Hiller, „so ausführlich und in einerlei Gestalt niedergeschrieben, daß ihm selten mehr zu tun übrig blieb, als zu singen, was dastand.“ Auch die Rondoform, die um diese Zeit in Aufnahme kam, — Gluck's „*Che farò senza Euridice*“ ist ein berühmtes Beispiel — verlangt, da sie zu der Gattung der zärtlichen Arien gehört, deren Bewegung immer mehr langsam als geschwind ist, mehr Freiheit des Geschmacks als einen veränderungsreichen Geist, wie ebenfalls Hiller berichtet. Wir haben übrigens gesehen, daß längst vor dem von Hiller angegebenen Termin von 1760 die Durcharbeitung der Arien und die damit gegebene Einschränkung der virtuosen Verzierungskunst von Sebastian Bach ausgeübt ward.

Auch in der älteren Zeit, derjenigen Händel's, aber hat es an einsichtigen Musikern nie gefehlt, die sich gegen die Ueberladung des Tonstücks durch Zierarten und Passaggien ausgesprochen haben. Für die Periode Bach-Händel ist Tosi's Urteil von besonderem Wert. „Ob die Passaggien gleich“ — heißt es in Agricola's Uebersetzung — „in sich selbst nicht die Kraft haben, diejenige Anmut hervorzubringen, welche das Herz rühret, indem sie vornehmlich nur dazu dienen, daß sie an einem Sänger das Glück einer biegsamen Kehle bewundern machen, so ist doch hochnötig, daß der Meister seine Schüler darin wohl unterrichte, damit diese sie mit Leichtigkeit, Geschwindigkeit und richtiger Intonation

ausführen lernen; denn wenn sie am gehörigen Ort vorge-
tragen werden, so verdienen sie allerdings Beifall und machen,
daß der Sänger allgemein und in allen Satzarten zu singen
fähig wird“. Was versteht nun Tosi unter: „am gehörigen
Ort vortragen“? „Der erste Teil der Arie verlangt — so
führt er aus — überall eine ganz einfache Auszierung, wo-
für, wie Agricola anmerkt, die Manieren, als Vorschlag,
Triller etc. ausreichen, damit die Arbeit des Verfassers in
ihrer natürlichen Schönheit zu Gehör komme“ — im anderen
Teil — also im zweiten Abschnitt des ersten Satzes — „will
man bei aller Einfalt etwas mehr Auszierungskunst hören.“
Den Mittelsatz wünscht er, da er unerwähnt bleibt, noten-
getreu wiedergegeben. Bei der Wiederholung im da capo
verlangt er, daß alles, was vorher gesungen wurde, „schöner
und besser als vorgeschrieben, gemacht werde“, er mißbilligt
aber die neue Mode, ohne Rücksicht auf Charakter und An-
lage des Stückes zu variieren. Er will Arien pathetischen
Stils von dieser Behandlung überhaupt ausschließen.
Im wesentlichen läuft Tosis Lehre also dahin hinaus, daß
die Auszierung überall mit der textlichen und musikalischen
Grundstimmung Schritt zu halten habe, daß sie nicht zur
Entfaltung virtuoser Gesangskunst, sondern dazu bestimmt
sei, die melodische Linienführung abzurunden und eine Er-
müdung des Ohrs in der Repetition zu verhindern. Nur in
bravourös angelegten Arien, deren Ausdrucksgehalt von vorn-
herein sich mehr an das Ohr, als an das Herz wendet, soll
dem Sänger die Gelegenheit, Phantasie und technische Fer-
tigkeit spielen zu lassen, nicht verkürzt werden. In allen
anderen Gesängen ernsten Stils, gleichviel, welcher Affekt
ihnen zu Grunde liegt, ist die melismatische Ausschmückung
nur so weit zulässig, als sie mit der Grundstimmung im
Einvernehmen zu bleiben vermag.

Daß Agricola dem Tosi folgt, erhellt daraus, daß er sich
hier auf die Uebersetzung der Vorlagen beschränkt, wo er
doch an anderen Stellen nicht selten gegen sie polemisiert.
Auch Hiller trägt im wesentlichen die Lehre seiner Vor-
gänger vor. Er berichtet, daß die Sänger, die mit ihren
Passagien Aufsehen gemacht, stets Bewunderer, aber auch

Verächter und Widersacher gefunden. Es sei hier nicht der Ort, den „Prozeß zu formieren und den Ausspruch darüber zu tun, aber das lasse sich ohne Parteilichkeit sagen, daß auf beiden Seiten die Grenzen überschritten wurden, wenn man auf der einen keinen Gesang schön findet, als der immer im Galopp bergauf und bergab rennet, dagegen auf der anderen Seite nur immer Ton für Ton mit Silben beladen, schwerfällig einhergehend, verlangt. Die Passaggien sind freilich nicht die wesentlichste Schönheit des Gesanges. Es kann ein Gesang schön sein, ohne alle Passaggien, dagegen dürfte ein aus lauter krausen Figuren bestehender Gesang wohl schwerlich jemandem gefallen. Zur Rührung des Herzens tragen die Passaggien gleichfalls wenig bei. Sie sind meistens nichts weiter als das Mittel, wodurch ein Sänger die besondere Geschicklichkeit und Fertigkeit seiner Kehle zeigt „Die Geschicklichkeit des Sängers kömmt bei Aufführung eines Singstückes allemal mit in Rechnung und man muß ihm nicht die Gelegenheit nehmen wollen, zu zeigen, wie weit es mit der menschlichen Stimme durch Fleiß und Uebung auch in diesen Stücken zu bringen sei. Nur suche er nicht auf Unkosten der Leidenschaft zu glänzen und das durch Passaggien zu ersetzen, was er im empfindsamen Vortrag vernachlässigt. An anderer Stelle wird noch betont, daß die Kirche, Theater und Kammer, ja auch die Weitläufigkeit und Ehrwürdigkeit des Ortes den Sänger zu eigener Observanz verbinde oder „ihm Dinge verbiete“, die an anderen Orten nicht allein zugelassen, sondern sogar notwendig sind. „Die Kirche fordert in allem eine edle Ernsthaftigkeit, die der Heiligkeit des Ortes angemessen ist.“ Und endlich heißt es noch an anderer Stelle: „Die aus wenigen aneinanderliegenden Noten bestehenden Veränderungen sind denen vorzuziehen, die sich in viele, weithergeholte und ausschweifende Noten verwickeln.“

Diese Ausführungen lassen keinen Zweifel, wie wir bei der Benutzung der Passaggien als ausschmückender Tonformel zu verfahren haben. In Händel'schen Oratorien, gleichviel, ob sie in der Kirche oder im Konzertsaal erklingen, ist „edle Ernsthaftigkeit, die der Heiligkeit des Ortes angemessen

ist“, geboten. Wir haben uns damit zu bescheiden, ganz wie bei der Anbringung der Manieren, Passaggien dort zu verwenden, wo sie zur Abrundung der melodischen Linie beizutragen geeignet erscheinen. In der Arie erstem Teil werden wir uns im wesentlichen an die Niederschrift des Komponisten halten, und nur im angedeuteten Sinne zur Einschaltung kleiner Verzierungen greifen, den Mittelsatz mit wenigen Ausnahmen unverziert lassen, in der Wiederholung, also im da capo, uns nicht etwa davon bestimmen lassen, daß hier dem Sänger ein Tummelplatz seiner Kehlfertigkeit zu eröffnen sei. Dieser Gesichtspunkt entfällt heut ebenso wie die Anschauung, daß die Wiederholung der ersten Vortragsform stets zu vermeiden sei. Wir werden hier gleichfalls an den Grundzügen der Niederschrift festhalten und nur, möglichst in anderer Gestaltung, als beim ersten Vortrag, Veränderungen durch eingefügte Manieren und kurze, niemals aber weitausladende Gänge vornehmen. Wo kein da capo vorliegt, vorzüglich in langsamen Sätzen, „ist es billig“, wie schon Hiller wünscht „daß eine solche Arie so vorgetragen werde, wie sie der Komponist zu Papier gebracht hat“. Wir haben hier gewissermaßen nur herauszufühlen, was er als Ergänzung der Melodie gedacht hat, und entsprechend durch Vorschläge, und Nachschläge die Melodie flüssiger und sanglicher zu gestalten. Die Unterscheidung der Alten hinsichtlich des Stils bleibt auch heute verbindlich. In bravourös gehaltenen Arien, wie sie Händel beispielsweise der Delila im „Samson“ zuteilt, und mehrfach im „Allegro Penseroso“ schreibt, ja fast in jedes seiner Oratorien einreicht, dürfen wir weitergehen und durchweg reicher, zierlicher ausschmücken, als in einem von ernsthaften Affekten getragenen Stücke, im Allegro endlich überhaupt mehr wagen, als in jenen breiten, langsamen Sätzen, die gerade durch die edle Einfachheit der Melodie so ergreifend wirken.

Auch die musikalischen Gesetze, welche die Alten für die Behandlung der Passaggien und Manieren geben, sind noch heute von Bedeutung. Sie stellen folgende Regeln auf:

1. Syncopierte Melismen — natürlich diejenigen, die der Komponist niederschrieb — sind nicht durch Triller oder Passaggien zu alterieren.

2. Das Melisma hat sich der Taktbewegung einzufügen. „Die strengste Beobachtung des Zeitmaßes“ sagt Hiller, „ist wie beym Vortrag aller Musik überhaupt, so auch bei den willkürlichen Veränderungen ein unverbrüchliches Gesetz.“

3. Die Veränderungen dürfen nicht bei dem Hauptgedanken der Arie, vielmehr bei den Nebengedanken angebracht werden, sodaß das motivische Element des Stückes unverändert bleibt.

4. Alle Veränderungen müssen dem harmonischen Verlaufe entsprechen und mit der Begleitung der Instrumente im Einklang stehen.

5. Sie müssen überhaupt so angebracht sein, daß sie, lehrt Hiller, den Sinn der Komposition nicht entstellen, sondern verschönern, nicht undeutlicher, sondern deutlicher werden.

6. Die beste Gelegenheit für die Passaggien ist immer die melismatische Dehnung bei einer hervorstechenden Silbe.

Ich gehe nun zum letzten Teil meiner Aufgabe über und berichte Ihnen, was die Quellen über die Kadenz der Arie und ihr Wesen berichten und welchen Standpunkt wir ihren Ausführungen gegenüber einzunehmen haben.

Unter Kadenz werden die Ganzschlüsse schlechthin, und die Veränderungen und Zutaten an dieser Stelle insbesondere, verstanden. Man unterscheidet drei Arten: die von oben, die Tenor-Kadenz, also in C dur: *c d c*, die von unten, die Sopran-Kadenz: *c h c* und die bassierende Schlußformel: *g c*. „Man hüte sich, diese — die Baß-Kadenz —, meint Agricola, durch diejenige des Tenors oder Soprans zu ersetzen, es wäre lächerlich, wenn man ihnen ihre eigene Kadenz, der Pracht des Unisons zuwider — gemeint ist das Unison mit dem Instrumentalbaß — geben wollte. Ueberhaupt können trotzige und andere dergleichen Schlüsse durch diese bassierende Kadenz in allen Stimmen — also nicht bloß in der Baßstimme — gut ausgedrückt werden.“ Agricola berichtet nun über die Geschichte der Kadenz. In älterer Zeit bis etwa 1710, wurden die Hauptschlüsse so ausgeführt, wie sie dem Takt gemäß geschrieben waren. Auf der mittleren Note wurde ein Triller gemacht; später fing man an, auf der Note vor dem Triller „eine kleine willkürliche Aus-

zierung“ anzubringen, aber stets unter Wahrung des Zeitmaßes, also nur dann, wenn „Zeit dazu war“. Darauf fing man an, den letzten Takt langsamer zu singen und sich damit aufzuhalten. Endlich suchte man diese Aufhaltung durch allerhand willkürliche Passaggien, Läufe, Dehnungen, Sprünge, kurz was nur für Figuren der Stimme auszuführen möglich ist, auszuschmücken.“ Diese Kadenz seien noch heutzutage — also 1757 — üblich und „sollen zwischen 1710 und 1716 ihren Ursprung genommen haben“. Die Bach—Händel'sche Kunstausübung fällt also bereits zum größeren Teil in diese Praxis, wie sie noch zu Agricola's, ja Hiller's und Mancini's Zeit ausgeübt ward.

Der Eintritt der Kadenz in den Hauptschlüssen erfolgt stets auf der ersten der drei melodischen Noten, wie Hiller lehrt, zu dem Quartsextakkord der Quint, der Triller setzt mit dem Dominantakkord ein. Die Kadenz selbst kann entweder in der Harmonie des Haupttones, also wesentlich in der Tonica bleiben, oder aber in „die Harmonie der Quint“, also die Dominante übergehen, und so den Eintritt des Dominantakkords im Basse früher herbeiführen. Sie kann endlich zu weiter abliegenden Tonarten übergehen, ohne sich aber allzuweit zu entfernen, und die richtige Auflösung der Dissonanz zu verfehlen. So der harmonische Verlauf der Schlußkadenz. Wie geartet aber ist ihr thematischer Inhalt?

Auch hier hat sich im Verlaufe des 18. Jahrhunderts eine Wendung vollzogen.

Agricola lehrt, die Kadenz „müsse sich allemal auf den in der Arie liegenden Haupteffekt beziehen“. „Erstreckt sich diese Aehnlichkeit sogar auf einige der schönsten einzelnen Stellen und Klauseln derselben, so ist es desto besser“. Der Uebung seiner Zeit entsprach es also, das Thema der Kadenz, der Arie selbst zu entnehmen. Daran hat man später nicht mehr festgehalten. Mancini berichtet: „Die Ansichten der Sänger in dieser Hinsicht seien geteilt“. Die einen wollen mit einer *messa di voce*, also auf dem drittletzten Ton beginnen und was folge, müsse ein Epilog der Arie sein, und aus einer geschickten Zusammensetzung ihrer Themen und Gänge so bestehen, daß sie in einem Atem genommen,

noch den Triller der vorletzten Note mit umfasse. Die anderen Sänger dagegen entschieden sich für eine frei erfundene, ohne thematischen Zusammenhang mit der Arie gesetzte Kadenz. Es sei kein Zweifel, entscheidet Mancini, daß die Meinung jener die richtige und vernunftgemäße sei, denn die Kadenz sei nur der Epilog der Arie. Bei Hiller hat die gegenteilige Meinung und die Partei gesiegt, die in der Kadenz nicht mehr einen integrierenden Teil der Arie selbst, sondern eine äußerliche, in erster Linie der Kehlertigkeit des Sängers bestimmte Coda sah. Mit der Entfremdung der Kadenz von der Thematik der Arie, und ihrer im wesentlichen nur noch gesangstechnisch und bravourösen Beziehung zum Stück wächst auch die Begierde der Sänger. Sie wurde länger, lagerte immer weitere und ausgedehntere Fiorituren ab, sodaß schließlich von der Beschränkung auf die Zeit einer Atemexpiration abgesehen wurde.

Die Kadenz unter Aufhebung des Zeitmaßes, also selbst die thematische, hat zu allen Zeiten ihre Gegner gehabt, den radikalsten in Tosi. Er eifert gegen die neue Mode in den erbittertsten Ausfällen gegen die Sänger und Komponisten, er will nur „bescheidene Zierrat“ und stets unter Wahrung der Taktbewegung zulassen, allenfalls am Ende der Arie etwas von willkürlichen Verzierungen gestatten. Der gemeinen Praxis hat diese Behandlung der Kadenz sicher nicht entsprochen. Agricola kann sich nicht entschließen, so streng wie Tosi vorzugehen. Er entscheidet sich für eine thematische Kadenz mäßiger Länge, die in einem Atemzug vorzutragen sei. Die Kadenz dürfe nur an wenigen Stellen vorkommen, nicht zu lang sein und dem Charakter der Arie so entsprechen, daß lebhaften feurigen Arien weitläufige Sprünge, Triller, Triolen, Läufe etc., traurigen und pathetischen mehr gezogene (d. h. gebundene) und geschleifte (d. h. portamentierte) Gänge mit dissonierenden Intervallen untermischt entfielen und in einem Atemzug vorgetragen werden könnten. Offenbar entsprechen Agricolas Anweisungen der Praxis der vornehmen Gesangskünstler seiner Zeit. Sie dürften als Maximen für die Behandlung der Kadenz in Händels Zeit überall dort verbindlich sein, wo nicht etwa

die Niederschrift selbst schon in so ausdrucksvollen Wendungen zu Ende geht, daß für willkürliche Veränderungen kein Raum bleibt. Wir werden unbedenklich *Agricolas* und *Mancinis* Kadenzierung, also die thematische Kadenz, akzeptieren. Rücksichten auf unsere Sänger können uns nur bestimmen, sie leichter und schlichter zu schreiben, da die heutige Sängergeneration, und ich fürchte auch die nächstfolgende, im Ziergesange sich mit den Alten nicht messen kann, und in Kadenzen mittlerer Schwierigkeit gerade genug zu tun findet. Wir werden die Kadenzen, ganz wie diejenigen der klassischen Instrumental-Konzerte, als integrierenden Bestandteil der Arie betrachten, und sie thematisch aus ihr entwickeln. Das entspricht der alten Praxis und dem Geschmack unserer Zeit. Wir werden trachten, sie so zu gestalten, daß in ihr die Wesenheiten des melodischen Verlaufs noch einmal in kurzer Zusammenfassung, aber in ihrer vollen Bedeutung zu gesteigertem Ausdruck gelangen oder, wo sie kürzer zu fassen, der Hauptgedanke, oder doch wenigstens eine andere charakteristische Stelle noch einmal erklingt, überall unter Einhaltung der von *Agricola* gegebenen, und oben angeführten Regeln. Gemäß der Anlage der Arie, ihrer Ausdehnung und thematischen Bedeutung, wird die Kadenz bald umfangreicher, bald kürzer, ja nicht selten aus wenigen Noten zu bilden sein. In langsamen Arien, deren Gestaltung der Kadenz keinen Anhalt bietet, wird man ausnahmsweise zu einer lediglich abschließenden Tonformel greifen.

Dem *Melisma* der drittletzten Note folgt zugleich mit dem Eintritt des Dominantakkordes, wofern er nicht bei der Dominantkadenz schon früher eingetreten ist, der Triller der zweiten Note der Kadenz, natürlich mit der oberen Hilfsnote einsetzend. „Den Franzosen folgend“, berichtet *Tosi*, „kann man den Triller in „langsamen und zärtlichen Arien“ weglassen oder ihn, wünscht *Agricola*, „durch den einfachen oder prallenden Doppelschlag ersetzen“, dessen beide letzte Noten „ganz matt und langsam“ anzubringen seien“. Wir werden von dieser Lizenz aus ästhetischen Gründen sicherlich regelmäßig Gebrauch machen, auch aus

Rücksicht für diejenigen modernen Sänger, die nicht über einen guten Triller verfügen. Die bassierende Kadenz führt diesen Triller nicht mit sich. Ihrem trotzigen Charakter entspricht er nicht. Deshalb tun wir gut, ihn hier ganz auszuschalten.

Neben diesen vom Takte emanzipierten Kadenzen waren schon zu Agricolas Zeiten, also auch in der Händel'schen Praxis zwei Arten in Gebrauch. Einmal diejenige, die sich an den fortspielenden Generalbaß hält, ohne Aufhaltung der Taktbewegung. Ihr wichtigster Satz ist am Ende des ersten Teils der Arie „absonderlich“, wie Agricola sagt, „wenn sie ein Adagio ist“, aber auch als Vorbereitung der großen Endigungskadenz selbst, die Chrysander gern durch eine entsprechende melodische Tonformel einführt. Dann aber die Ornamente, die man bei Fermaten oder sonstigen Unterabschnitten einflocht. Sie erscheinen sowohl auf der Dissonanz, welche dem Dominantakkord vorangeht, als auch auf der Tonika selbst. Sie müssen sich allemal auf die anschließende Harmonie der Baßnote gründen, bei welcher sie angebracht sind, und dürfen keinen anderen Akkord berühren, da sie sonst zu einer wirklichen Kadenz auswachsen.

Das sind im wesentlichen die Grundsätze, von denen Theorie und Praxis des 18. Jahrhunderts in unserer Frage ausgingen. Meine Ausführungen haben in erster Linie den Zweck verfolgt, noch einmal eindringlich auf die Notwendigkeit der Wiederbelebung der Lehre vom Verzieren, Variieren und Kadenzieren hinzuweisen, wie das bereits Kretzschmar*) vor nunmehr fünf Jahren in eindringlichster Form getan hat. Erst wenn diese Lehre unsern Musikern, Kapellmeistern und Sängern wieder geläufig geworden ist, werden sie imstande sein, selbsttätig die Kunstwerke der alten Klassiker und Händel's insbesondere, der Individualität der Sänger und Instrumentalisten gemäß auszusetzen und somit stilgerecht zum Vortrag zu bringen. Erst dann wird Chrysanders Lebenswerk erfüllt sein.

*) Jahrbuch der Bibl. Peters 1900 „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik“, S. 65.