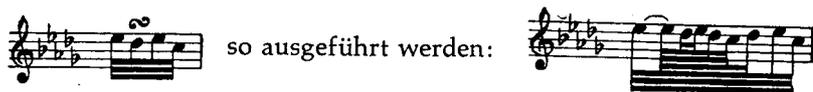


Ornamentik – einmal anders gesehen

Wenn zwei Musiker und Kenner alter Musik zusammenkommen, dann pflegen sie schon nach wenigen Minuten über die Ausführung der Verzierungen in der älteren Musik zu debattieren und ihre Köpfe zusammenzustoßen – nur über das Wesen der Ornamentik, also die Frage, von der alles abhängt, machen sie sich meist keine Gedanken.

Ein Ornament ist ein Schmuck, den man tragen oder nicht tragen kann, und welche Frau würde einen Schmuck tragen, der ihr nicht steht? In dieser Lage befinden wir uns aber, wenn wir die Vorschriften der Theoretiker des 18. Jahrhunderts allzu gewissenhaft in die Praxis übertragen. Unsere Zeit ist, wenn man sie nach ihren Erscheinungsformen in der Architektur beurteilt, ausgesprochen ornamentfeindlich; in der Musik der Gegenwart zeigt sich ein Bedeutungswandel der Ornamentik, über den in einer eigenen Untersuchung zu sprechen wäre. Das 19. Jahrhundert war mit seinen aufgeklebten Ornamenten nicht eben sehr glücklich, und auch in der Musik ist nach 1800 ein wesentlicher Rückgang im Gebrauch und in der Mannigfaltigkeit der Verzierungen zu beobachten, aber auch das 17. Jahrhundert hat in der Instrumentalmusik noch nicht den Reichtum an Verzierungen, wie ihn in Frankreich das Zeitalter des Rokokos (Couperin) und in Deutschland das Zeitalter der Empfindsamkeit (Philipp Emanuel Bach) hervorgebracht haben. Aus diesem Zeitalter stammen die Traktate und Verzierungstabellen der französischen Cembalisten und Organisten, die Lehrbücher von Ph. Em. Bach, Quantz, Marpurg und anderen, deren Lehren wir heute mißverständlich als verbindlich für die ganze ältere Musik ansehen, die aber volle Geltung, wenigstens was die deutschen Verfasser betrifft, nur für den Zeitraum von etwa 1740 bis 1770 haben. In dieser Zeit erreicht das Verzierungswesen seinen Höhepunkt; die bildlichen Zeichen für die Ornamente, die zum Notenbild dazutreten wie ein Schmuck zum Kleid, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts zusammen mit den Ziffern des Generalbasses und den Zeichen für Artikulation (Bogen, Keil, Punkt) zusätzlich zur Notenschrift eingeführt worden waren, erlebten nun ihre letzte, reichste Ausprägung. Aber stets blieben sie vom eigentlichen Notenbild streng geschieden; wir empfinden ein ausgesprochenes ästhetisches Mißbehagen, wenn eine Ausgabe alter Musik die Verzierungen in großen Noten in den Haupttext einbezieht. Aber oft werden Anweisungen zur Wiedergabe gegeben, die sich pedantisch genau an die Vorschriften der Theoretiker halten, ohne Rücksicht darauf, ob sie auch ausführbar seien. Nur ein Beispiel dafür sei als Kuriosum gegeben, weil darin wohl zum ersten und einzigen Male in der Musik „Fünfhundertzwölfstel“

(also Noten mit sieben Balken!) vorkommen: in dem „Neuen Philipp-Emanuel-Bach-Album“, herausgegeben von Elisabeth Caland, soll (S. 34) der Doppelschlag



Das ist nicht nur auf dem gröberen Hammerklavier, sondern auch auf dem zarteren Clavichord schlechthin unausführbar und auch vom Gehör nicht mehr aufnehmbar. In ähnliche Konflikte gerät man mit der Deutung und Wiedergabe des Prallerzeichens (\mathfrak{w}): nach allen Theoretikern, auch nach J. S. Bachs Tabelle im Klavierbüchlein für Friedemann, ist dies nur das Zeichen für einen kurzen Triller von der Nebennote aus; den Praller gibt es angeblich gar nicht (er heißt Schneller bei Ph. E. Bach und wird bei ihm durch kleine Nötchen bezeichnet)! Wenn aber das Zeichen \mathfrak{w} über einer kurzen Note sitzt, dann spielt jedermann (selbst Elisabeth Caland) einen Praller, weil etwas anderes eben gar nicht möglich ist.

Ebenso ist es mit den kleinen Nötchen, die einen Vorhalt oder einen Vorschlag bezeichnen. Nach allen Theoretikern sind diese Nötchen nicht vor, sondern auf die Hauptnote, also betont zu spielen. In getreuer Befolgung dieser Schulregel spielt man heute die erste Phrase der berühmten Air von Bach



auf folgende, unsagbar häßliche Weise:



Nun steht aber bei Quantz und Agricola, daß einige berühmte Spieler diese Arpeggiaturen auf französische Art, nämlich zwischen den Noten auszuführen, vorziehen; das heißt in unserem Fall daß das kleine Nötchen sich nicht wie eine impertinente Mücke der Hauptnote auf die Nase setzen, sondern sich ihr bescheiden anschmiegen soll:



d. h. so, wie man es früher, als man historisch noch weniger gebildet war, aber seinem musikalischen Gefühl mehr zutraute, immer gemacht hat. Auch das Thema der Bachschen Goldbergvariationen, in dem ich noch 1950 (in meinem Buch über die Klavierwerke Bachs) ebenso wie Kirkpatrick die betonte Ausführung der kleinen Noten glaubte vertreten zu müssen, spiele ich heute lieber so:



Hier soll nun einiges Grundsätzliche über den Vorhalt gesagt werden, nicht über den angebundenen des strengen Stils, sondern über den affektbetonten des 18. Jahrhunderts. Er setzt sich an den Platz der erwarteten Hauptnote, nimmt ihr die beste Kraft weg und erlaubt ihr gerade noch, auf den schwachen Taktteil einzutreten. Darum wirkt ein Übermaß von Vorhalten so affektiert, maniert, so wie das Mörike ausgedrückt hat: „Das süße Zeug ohn' Saft und Kraft, es hat mir all mein Gedärm erschlaft...“; etwas Ähnliches meinte Leopold Mozart, wenn er gegen den „vermanierierten Mannheimer goût“ wettete. Selbst Joh. Seb. Bach ist dieser Modekrankheit erlegen, als er mehrere seiner dreistimmigen Inventionen nachträglich mit einem Über-

maß von Verzierungen verunzierte. Mit Recht werden sie nie so gespielt. Oder man denke an die Unmenge von Verzierungen, die die großen Sänger im 18. Jahrhundert in ihren Opern- und Oratorien-Partien anbrachten. Man fordert sie heute aus Gründen der stilistischen Treue wieder, aber sie werden sowohl von den Sängern wie von den Hörern nur unwillig ertragen, ebenso wie die Kadenzen, die Chrysander (der Sohn) am Schluß der Händelschen Arien wieder einzufügen versuchte. Fehlt es nun uns da an der nötigen Stilkenntnis und Einfühlung, oder ist es nicht vielmehr so, daß wir strengere, reinere Begriffe von der Kunst haben als die verwöhnten weiblichen und männlichen Primadonnen von damals („those singing biests“, wie ein englischer Kritiker von damals zornig bemerkte), deren Eitelkeit wir doch wahrhaftig zweihundert Jahre später keine Hekatomben mehr zu schlachten brauchen!

Von hier aus können wir auch zu der immer wieder aufgeworfenen Frage Stellung nehmen, ob im 18. Jahrhundert der Triller ausnahmslos von der Nebennote aus zu beginnen habe, wie sämtliche Theoretiker in seltener Übereinstimmung lehren? Nach Schenker („ein Beitrag zur Ornamentik“) soll es sich dabei um „ein uraltes Trillergesetz“ handeln; in Wahrheit aber war diese Regel damals kaum fünfzig Jahre alt, und es gibt zahlreiche Ausnahmen von ihr, von denen die Theoretiker nicht sprechen, weil sie es für selbstverständlich halten, daß der Praktiker sie erkennt und dann von der Regel abweicht. Nach dem, was oben über den Vorhalt gesagt wurde, können wir aber vielleicht doch ein für alle Stile gültiges Gesetz so formulieren:

Überall da — aber auch nur da —, wo statt des Trillers auch ein Vorhalt stehen könnte, beginnt der Triller mit der oberen Nebennote.

Das ist beileibe kein Schlüssel, der in alle Schlösser paßt, vielmehr wird damit die Frage lediglich auf eine andere zurückgeführt, von der sich aber die meisten Spieler wenig Rechenschaft zu geben pflegen, auf die Frage der Ausdrucksbedeutung des Vorhalts. Ginge es nach den Theoretikern allein, so wäre bis zum Jahr 1828, in dem Hummels Klavierschule erschien, die den Anfang von der Hauptnote aus lehrte, jeder Triller von der Nebennote, von da ab jeder mit der Hauptnote zu beginnen — wie unsinnig das ist, sieht jeder ein. In Wirklichkeit hat es zu allen Zeiten beide Möglichkeiten gegeben. Da der Vorhalt die Harmonie um so weniger stört, je höher er liegt, und um so mehr, je tiefer er sich befindet, so liegt auf der Hand, daß ein Triller über einem Orgelpunkt im Baß fast stets mit der Hauptnote zu beginnen hat (s. Bachs eigene Notation in der Fuge zur Dorischen Toccata für Orgel bei dem Pedaltriller über e!). Ebenso werden Trillerketten meist mit der Hauptnote beginnen, da es abgeschmackt wäre, sich vor jede Note des Kettentrillers einen Vorhalt zu denken, und ebenso ist es bei der Mehrzahl der ganz frei, sozusagen aus der Luft einsetzenden Triller. Ein anderer Gesichtspunkt ist der: durch den Triller soll der Fluß der Melodie nicht aufgehalten werden, insbesondere soll eine Tonwiederholung tunlichst vermieden werden. Aus diesem Grund beginnen alle Spieler (entgegen jeder Regel!) den Triller im Thema der Fis-Dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers mit der Hauptnote. Natürlich gibt es Hunderte von Fällen, in denen beide Auffassungen vertreten werden können. Das Thema des G-Dur-Rondos von Beethoven z. B.



wirkt schlicht, wenn der Triller mit der Hauptnote, empfindsam, wenn er mit der Nebennote beginnt (so, wie wenn es



heißen würde). Da das Rondo ein Stück „für Damen“ ist, so sind hier beide Auffassungen möglich. Aber bei dem sehr stark gefühlsbetonten dreifachen Triller in der Aria von op. 111 hat Beethoven selbst den Beginn mit der Nebennote vorgeschrieben. Auch in der ganzen neueren Musik gibt es (wenn der Komponist den Beginn nicht besonders vorgeschrieben hat) beide Mög-

lichkeiten, und in der Entscheidung, welche man wählen soll, handelt es sich nicht um die Alternative „richtig oder falsch?“, sondern darum, welcher Ausdruck der Trillerstelle innewohnt.

Es kann der Fall eintreten, daß wir mit diesen Grundsätzen einmal zu einer Auffassung der Wiedergabe kommen, die anders ist als die der Zeit von damals, aber wir scheiden dann in diesem Fall Stil und Mode deutlicher voneinander, als jene Zeit – befangen wie jede Gegenwart – es getan hat. Um dafür nur ein Beispiel noch anzuführen: Wir wissen heute, daß die päpstlichen Sänger in der Zeit um und nach Palestrina ihre Stimmen mit Verzierungen auszustatten pflegten, aber wer würde wagen zu behaupten, diese willkürlichen Auszierungen seien wesentliche Bestandteile des Palestrinastils?