

Für die Edition Alter Musik wären zunächst einmal Editionsrichtlinien zu erarbeiten, wie aufführungspraktisch kommentierte Ausgaben überhaupt anzulegen sind. Der Notentext und der Bericht zur historischen Musizierform wären sauber voneinander zu trennen. Konsequenter und methodischer müßte der Editor Rechenschaft geben: a) über das von musikalischen, theoretischen und archivalischen Quellen her für die Aufführungspraxis Gesicherte, b) über das vergleichend zu Erschließende, c) über Hypothetisches. Den Mut zur begründeten Hypothese halte ich in diesem Zusammenhang für eine wissenschaftliche Qualität. Bei der Erstellung solcherart kommentierter Editionen bleibt zunächst offen, ob die historische Musizierform für den heutigen Interpreten verbindlich ist oder nicht. Aber als Grundlage einer eigenverantwortlichen Interpretation ist die Kenntnis der historischen Musizierform kaum weniger wichtig als die Kenntnis des Notentextes selbst. Ausgaben, welche von dem Ideal getragen sind, neben dem Notentext auch die historische Musizierweise zu rekonstruieren, könnten daher eine Editionsform der Zukunft sein.

Luigi Ferdinando Tagliavini

Notentext und Ausführung einer Toccata von Frescobaldi

Ein wesentliches Merkmal der frescobaldischen Toccata, die Freiheit und Mannigfaltigkeit ihrer Struktur, bietet dem Forscher und dem Interpreten mehrfache Probleme. Vergeblich würde man in den meisten Fällen nach einem vorherbestimmten „Bauplan“ suchen. Nur selten wendet Frescobaldi das kompositorische Prinzip an, das seinen venezianischen Vorgängern und seinen unmittelbaren Nachfolgern (Marc Antonio Rossi, Johann Jakob Froberger) eigen ist: die Abwechslung von „stylus phantasticus“ und kontrapunktisch-imitatorischem Stil. Vielmehr legt er das Hauptgewicht auf die Mannigfaltigkeit und den Gegensatz der „effetti“ und der „affetti“. Sogar die „Zerlegbarkeit“ solcher Kompositionen wird von Frescobaldi betont, wenn er behauptet, er hätte darauf Rücksicht genommen „daß man die einzelnen Abschnitte (*passi*) getrennt spielen könne, um dem Spieler zu ermöglichen, dort, wo es ihm gefällt, abzuschließen, ohne verpflichtet zu sein, die Toccata zu beenden“. Eine ähnliche Äußerung betrifft die Passacagli-Partiten („*Li passacagli si potranno separatamente sonare, conforme a chi più piacerà, con aggiustare il tempo dell'una e l'altra parte . . .*“). Die neuere Quellenforschung, im Rahmen der Vorbereitung der kritischen Frescobaldi-Ausgabe¹, hat in dieser Hinsicht zu überraschenden Ergebnissen geführt: Der großartige, einheitlich wirkende Zyklus der *Cento Partite sopra Passacagli* (in der *Aggiunta* zum *Primo Libro di Toccate*, 1637) wurde nicht „aus einem Guß“ aufgefäßt und komponiert, sondern aus verschiedenen, getrennt komponierten Passacagli- und Ciaccone-Partitengruppen im letzten Augenblick (als das Werk schon in Druck war) zusammengesetzt.

Zum Verständnis der Toccata als Ganzes sowie ihrer verschiedenartigen „affetti“ und ihrer freien, ausdrucksvollen Aufführungsart, scheint Frescobaldi selbst einen Schlüssel anzubieten; in den *Avvertimenti* zum ersten Toccatenbuch spricht er in der Tat von „affetti cantabili“ und er vergleicht die taktfreie Aufführungsart der Toccata mit derjenigen der „*madrighali moderni*“, deren Takt bald langsam, bald schnell geführt und sogar angehalten („*sospeso in aria*“) werden muß, je nach den „affetti“ und dem Sinn der Worte. Eine enge Beziehung wird somit zwischen einer typisch instrumentalen, textlosen Form und der vokalen wortgebundenen Musik festgesetzt. Man kann also gut die Versuche verstehen, Frescobaldis Kunst durch die Redekunst zu erläutern; so hat man in den beiden Hexachord-Capricci die Form der klassischen rednerischen Übung, der *Chrie*², und in der Disposition der „Messen“ der *Fiori Musicali* die Grundelemente von Ciceros *Ars Oratoria* entdecken

¹ G. Frescobaldi, *Opere complete*, II: *Il Primo Libro di Toccate*; III: *Il Secondo Libro di Toccate*, hrsg. von E. Darbellay, Mailand 1977 und 1979 (*Monumenti Musicali Italiani*, hrsg. von der Società Italiana di Musicologia, Bde. IV und V); dazu Kritischer Bericht in Vorbereitung.

² G. Zacher, *Frescobaldi und die instrumentale Redekunst*, in: *Musik und Kirche* 45 (1975), S. 54–64.

wollen³. Viel problematischer wäre aber eine ähnliche Erläuterung bei den Toccaten. Legitimer scheint eine Parallele mit der Dichtkunst, insbesondere mit dem Madrigal. Die „madrigalische Dichtung“, Textgrundlage der meisten „madrigali moderni“ (womit Frescobaldi wohl das späte polyphone sowie das neue monodische und konzertierende „Madrigal“ bezeichnete) und später weiter, bis ins 19. Jahrhundert, des Rezitativs, war von einer Freiheit gekennzeichnet, die derjenigen einer Toccata nahe kommt (nach Caspar Ziegler, 1685, „ist zu wissen, daß in keinem einzigen genere Carminis größere Fryheit zu finden sey, als eben in diesem“). Eine weitere interessante Anknüpfung der Toccata ans Madrigal wird von Frescobaldi angeboten: Den 12 Toccaten des ersten Buchs stehen im zweiten Buch nur 11 Toccaten gegenüber, wobei die Stelle einer 12. Toccata von einem „diminuirten“ Madrigal (dem klassischen *Ancidetemi pur Arcadelts*) übernommen wird.

Die Verhältnisse zur zeitgenössischen Musik im „stile recitativo e rappresentativo“ und deren Aufführungspraxis sind auffallend. Alessandro Guidotti, in seiner Vorrede zu Cavalieris *Rappresentazione* (1600), betont die Wirkung des „passar da un affetto all'altro contrario“. Frescobaldis Spielart „ohne Takt“ („Non dee questo modo di sonare star soggetto a battuta“) hat eine vollkommene Parallele in Caccinis (1602) „edler Unbefangenheit des Gesanges“ („nobile sprezzatura di canto“), die darin besteht, „keinem ordentlichen Takt unterworfen zu sein und oft die Notenwerte um die Hälfte zu verkürzen, je nach dem Sinn der Worte“ („nobil maniera . . . che va usata senza sottoporsi a misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note la metà meno secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura che s'è detto“).

Das richtige Verständnis der frescobaldischen „affetti“ ist für die Wiedergabe seiner Toccaten unentbehrlich. Ein zweifaches Problem taucht aber auf: Einerseits die Unmöglichkeit des Komponisten, die Feinheiten der Klangrede anders als nur annähernd graphisch darzustellen, andererseits die extreme Schwierigkeit, bei der Aufführung sich frei von jeder metrischen Strenge zu machen und, trotz der Unvollkommenheit und Dunkelheit des Textes, den wahren Geist der Musik zu enthüllen.

Der schwierigen Frage der Diskrepanz zwischen Notenbild und klanglicher Darstellung waren sich Frescobaldi und seine Zeitgenossen völlig bewußt. Jacopo Peri erwähnt in der Vorrede seiner *Euridice* (1600) solche „vaghezze e leggiadrie che non si possono scrivere, e scrivendole non s'imparano dagli scritti“. Frescobaldi versucht, den Lücken und Ungenauigkeiten des Notentextes durch seine schätzenswerten *Avvertimenti* vorzubeugen. Pessimistisch ist dagegen die Stellungnahme eines der größten Nachfolger Frescobaldis: Johann Jakob Froberger. Dieser hatte die Prinzessin Sybilla von Württemberg, bei der er seine letzte Lebenszeit verbrachte, gebeten, seine hinterlassenen Clavierwerke nicht der Öffentlichkeit preiszugeben, denn, wie die Prinzessin erklärte, „Wer die Sachen nit von ihme Herrn Froberger Sel. gelernet, unmöglich mit rechter discretion zuschlagen, wie er sie geschlagen hat“⁴. Eine hochinteressante Haltung ist diejenige der Franzosen: Bei ihren *Préludes non mesurés*, Gegenstücke der italienischen Toccaten, verzichteten sie völlig auf jeden Versuch, die Länge der Notenwerte auch nur annähernd anzugeben, zugunsten eines faszinierenden, aber rätselhaften, aus bloßen Notenköpfen ohne Wert bestehenden Notenbildes. In höchstem Grade lehrreich ist ein Vergleich zwischen Stücken Frobergers im „stylus phantasticus“, notiert nach den Konventionen der italienischen Toccata, und nach Frobergers Vorbild geschriebenen Kompositionen Louis Couperins, die dagegen die Notation des *prélude non mesuré* aufweisen (es sei insbesondere das *Prélude à l'imitation de Mr. Froberger* erwähnt, dessen Vorbild Frobergers *Plainte faite à Londres pour passer la mélancholie* zu sein scheint).

Bei einem solchen Vergleich kann die italienische Notation, trotz ihrer Ungenauigkeit, zur Deutung einiger rhythmisch-metrischer Fragen herangezogen werden, die die französische Notierung offen läßt. Umgekehrt, kann eine Art „fiktive Übersetzung“ der Notierung einer italienischen Toccata ins Notenbild des französischen *prélude non mesuré* ein ausgezeichneter Ansporn zu einer phantasievollen, taktfreien Aufführungsart sein.

³ U. Kirkendale, *The Source for Bach's Musical Offering: The Institutio oratoria of Quintilian*, in: *JAMS* XXXIII (1980), S. 88–141 (vgl. insbesondere S. 129f.).

⁴ Brief von Sybilla von Montbéliard (geb. Gräfin von Württemberg) an Constantin Huygens vom 23. Oktober 1667, veröffentlicht in *Musique et Musiciens au XVII^e siècle. Correspondance et œuvres musicales de C. Huygens*, hrsg. von W. J. A. Jonckbloet und J. P. N. Land, Leyden 1882, S. CCIII f.

Es sei hier auf einige der zahlreichen „affetti“ und Figuren der frescobaldischen Toccata hingewiesen, die nur einen ungenauen oder sogar keinen graphischen Ausdruck im Notentext finden.

Besonders charakteristisch für die freie Agogik Frescobaldi ist die Vorbereitung eines „passo“ durch das Anhalten einer Note oder einer Harmonie. Dies kommt u. a. auf dem letzten Ton von Trillern und Passagen (sprung- oder stufenweise) vor, „um das Verwecheln einer Passage mit der anderen zu vermeiden“, oder auch bevor „doppelte Passagen in Sechzehntel mit beiden Händen zusammengespielt werden“, wo „bei der vorangehenden Note angehalten werden soll“. Solches Anhalten wird in der Notation mit einem Mittel ausgedrückt, das meistens mißverstanden wird: einem Punkt, der wie ein *punctum augmentationis* aussieht, aber als „Fermate“ zu interpretieren ist. Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts wird diese Ausführungs- und Notationspraxis von Janowka erläutert und als „tempo“ bezeichnet. Mit einem solchen Anhalten müssen einige „durezza“ (d. h. Dissonanzen) betont werden, wie Frescobaldi in der Vorrede der *Capricci* (1624) empfiehlt und wie später (1645) G. B. Fasolo mit dem Ratschlag, die „legature“ (Vorhalte) „alquanto più della sua misura“ zu halten, bestätigen wird.

Ein gegensätzlicher „affetto“ ist das „Stürzen“, das Frescobaldi bei besonderen Sprüngen („cascar di salto“) verlangt, wobei „l'ultima nota prima del salto sia sempre risoluta e veloce“ (erste Fassung der *Avvertimenti* zum ersten Toccatenbuch, 1614/15).

Zu den Spielmanieren, die Frescobaldi nicht immer graphisch darstellen kann, gehören rhythmische Figuren, insbesondere die Abwechslung kurz–lang, mit Betonung auf der kurzen Note (die später die „Transalpinen“ als „lombardischen Rhythmus“ bezeichnen werden). Als „rhythmische Verzierung“ wird sie bei Sechzehntelpassagen angewendet, wenn gleichzeitig Achtelnoten in einer anderen Stimme vorkommen. Frescobaldi beschreibt mit aller Klarheit diese Manier in seinen *Avvertimenti* (wenn auch die Erklärung in einer der heute verbreitetsten Übersetzungen der *Avvertimenti* ganz entstellt wird)⁵; er verzichtet aber darauf, sie graphisch auszudrücken. Diese rhythmische Figur kommt auch, als affektbetonter „Akzent“, bei Achtelnotenpassagen vor; in diesem Fall scheint Frescobaldi anfangs unsicher gewesen zu sein, ob diese Rhythmik notiert oder einfach dem Verständnis und dem Geschmack des Spielers überlassen werden sollte. In der zweiten Toccata des ersten Buchs befindet sich in der Tat eine Stelle (T. 24–28), wo die „lombardische“ Rhythmisierung erst in der zweiten Auflage hinzugefügt wurde.

Trotz der Parallele Toccata–Madrigal, würde man vergeblich für die meisten „affetti“ der frescobaldischen Toccaten nach konkreten, das rein Klangliche überschreitenden Definitionen suchen oder gar verborgene „Worte“ entdecken können. Legitim ist ohne weiteres ihre Ausdeutung als „musikalisch-rhetorische“ Figuren (der Begriff „adfectus“ stammt aus der alten Rhetorik⁶), obwohl ihr Reichtum den Rahmen der zeitgenössischen Figurenlehre (Burmeister, Lippius, Nucius) überschreitet.

Eine besondere Beachtung verdient ein Toccatentypus, in dem einige „affetti“ und Figuren zu Sinnbildern werden: es handelt sich um die Elevationstoccaten.

Girolamo Diruta bemüht sich im zweiten Teil seines *Transilvano* (1609), die Charaktere der verschiedenen Kirchentypen zu bestimmen und empfiehlt, den vierten Ton, der „die Harmonie kläglich, traurig und schmerzhaft macht“ (sowie auch den ähnlich klingenden nicht transponierten zweiten Ton), während der Wandlung der Messe zu verwenden und „beim Spielen die harte Qual des Leidens Christi nachzuahmen“ („... imitando con il sonare li duri & aspri tormenti della Passione“). Es ist auffallend, daß die drei Elevationstoccaten der *Fiori Musicali* alle im vierten Ton komponiert sind; in diesen Stücken sowie in den beiden großartigen Elevationstoccaten des zweiten Toccatenbuchs, gehören harte „durezza e legature“ und „lombardische“ Rhythmen zu den häufigsten „affetti“; die letztgenannte rhythmische Figur kann als „suspensio“ (Darstellung des Seufzens)

⁵ In der englischen Fassung des Vorwortes zu G. Frescobaldi, *Orgel- und Klavierwerke*, hrsg. von P. Pidoux, Bde. III und IV, Kassel 1961 (mehrmals wieder aufgelegt), ist das Wort „puntato“ („le semiminime [...] alquanto puntate“) mit „staccato“ übersetzt.

⁶ Vgl. M. Fabius Quintilianus, *De Institutione Oratoria*, Lib. I, Cap. X. In Italien stammt einer der ersten uns bekannten ausdrücklichen Vergleiche zwischen affektbetonten musikalischen Verzierungen und rhetorischen Figuren von Caccini: „Nella [...] eloquenza, alle figure e ai colori rettorici assomiglierei i passaggi, i trilli e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono tal'ora introdurre“ (Vorrede zur zweiten Sammlung von *Nuove Musiche*, Florenz 1614).

gedeutet werden. (Denselben Hauptfiguren wird man später in den Elevationstoccaten von Froberger und Gregorio Strozzi begegnen.) Deutlich scheint die Symbolik der langen absteigenden, chromatisch gefärbten, affektbetonten Schlußpassagen der beiden Elevationstoccaten des frescobaldischen zweiten Buchs zu sein. Am Schluß der *Toccata Terza* steht der absteigenden Linie (*Katabasis*) der tiefen Stimmen das Aufsteigen (*Anabasis*) der Oberstimme gegenüber. Dieselben symbolischen Anspielungen (Tod des Leibes und Aufstieg des Geistes) sind bei Froberger wiederzufinden, jeweils am Schluß des *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche*, der *Lamentation faite sur la mort très douloureuse de sa Majesté Impériale Ferdinand le Troisième* und des *Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Maestà di Ferdinando IV Re de' Romani*.

Es seien am Schluß dieses „Excursus“ noch zwei ganz typische Figuren, die in Frescobaldis Toccaten vorkommen, erwähnt. Es handelt sich einerseits um einen „affetto cantabile“: eine Art instrumentale Interpretation der vokalen „Ribattuta“. Ihre graphische Darstellung ist, wie immer, ungenau; ihre Ausführung muß aber sicherlich frei und belebt sein. In der ersten Toccata des zweiten Toccatenbuchs steht die „Ribattuta“ am Anfang, als *Exordium*. Hier scheint sie eine ähnliche Funktion zu erfüllen, wie die „messa di voce“ bei den Sängern. Die Unmöglichkeit, auf Tasteninstrumenten ein „crescendo“ zu verwirklichen („intonare la prima voce nella propria corda, sempre crescendola“, als „buona maniera per mettere la voce con grazia“, wie Caccini schreibt) wird Anlaß zu einer Vortäuschung durch die zunehmende Belebung der Trillerschläge.

Der andere „Affekt“, der im zweiten Toccatenbuch eine wesentliche Rolle spielt, besteht in einer „ostinato“-Wiederholung derselben melodisch-rhythmischen Wendung; es handelt sich um eine musikalisch-rhetorische Figur, die man *repetitio*, *iteratio* oder, nach Burmeister, *palilogia* nennen könnte. Solche Wiederholung befindet sich immer in einem dialektischen Zusammenhang: Während eine Stimme auf derselben Figur beharrt, widerspricht ihr eine andere Stimme durch den Gegensatz anderer, immer wechselnder „affetti“. Durch dieses Verfahren liebt Frescobaldi, die Kadenz vorzubereiten, indem er die Spannung auf der „Dominante“ bis zum Paroxysmus ausdehnt. Daraus besteht in vielen Toccaten die abschließende *peroratio*.

Noch einmal möchte ich betonen, daß dem vollen Verständnis der frescobaldischen „affetti“ und einer freien, phantasievollen Aufführung („sans observer aucune mesure“, um die Worte Frobergers zu verwenden) ein schweres Hindernis entgegensteht: die trügerische rhythmisch-metrische Genauigkeit des Notentextes und der große Abstand zwischen graphischem Bild und musikalischer, klanglicher Realität.

Diese faszinierende klanglich-poetische Welt in ihrer vollen Authentizität wieder zu erleben, ist wohl schimärisch. Trotzdem sollen wir versuchen – durch ein gründliches, liebevolles Studium der Texte Frescobaldis, seiner Zeitgenossen und direkter Nachfolger und dank der Erklärungen kostbarer *Avvertimenti* und wichtiger Zeugnisse – diese Kunst aus dem Prokrustesbett ihres starren Notenbildes zu befreien und wenigstens einige der Geheimnisse, „in denen der Geist und die Vollkommenheit dieser Musik besteht“⁷, zu enthüllen.

Wulf Art

„Vom Umgang mit theoretischen Quellen zur Aufführungspraxis“ oder „Warum die Begegnung nicht stattfand“

Vorbemerkung: Der erste Teil des Titels entspricht dem Thema, das mir für das Bayreuther Kolloquium über *Neue Erkenntnisse zur Aufführungspraxis Alter Musik* gestellt war. Die Veranstaltung bot keine Gelegenheit zum Vortrag dieses Textes. Das geplante Gespräch zwischen Wissenschaft und Praxis wurde weithin, wie ein Berichterstatter bemerkte, „ungewollt . . . zur Demonstration ‚tiefgreifender Verständigungsprobleme‘ zwischen einer auf objektive Erkenntnis gerichteten, leicht in Faktenhuberei sich verlierenden Wissenschaft und einer auf Verwertung zielenden, zum Subjekti-

⁷ Vgl. den Schluß von Frescobaldis *Avvertimenti* zum *Primo Libro di Toccate*.