

DeutschlandRadio Kultur, Dienstag 5. Juli 2005, 22.00 Uhr
 „Sprachraum und Taktgefühl“
 Vielfalt und Verwirrung bei den Dialekten der barocken Klangrede

ANMODERATION:

Musik als „Klangrede“ zu begreifen, das entspricht spätestens seit Harnoncourts gleichnamigen Buch aus dem Jahr 1982 einem gängigen Verständnis von barocker Tonkunst. In wie fern diese „Rede“ aber auch lokale Dialekte kennt, und auf welche Weise der musikalische Zungenschlag mit der regionalen Mundart und deren Rhythmus zusammenhängt, das gehört zu den bislang kaum beachteten Feldern der Musikforschung. Lange vor der Uniformierung der Sprachräume durch die Wörterbücher des 18. und 19. Jahrhunderts beherbergten die Regionen noch eine Unzahl verschiedener Dialekte, und wenn man Francois Couperins Zeugnis aus dem Jahr 1717 glauben will, dann steckte hinter jeder der unterschiedlichen Sprechweisen und Jargons auch eine ganz spezielle musikalische „Inegalité“. Wie weitreichend sich Versmaß und mundartlicher Schlendrian ins Schaffen der zeitgenössischen Musiker eingraviert haben, das dokumentiert die nun folgende Sendung von Wolfgang Kostujak.

Track-Nummer auf der dem Manuskript beigefügten CD	Titel des Stückes:	Prologo, [Recitativo: “La musica”] (“L’Orfeo”)	Wiedergabe: nach 0:50 unter den Zitator blenden (Übersetzung des italienischen Rezitativtextes)
1	Länge der Wiedergabe:		
	Name des Interpreten:	The Monteverdi Choir, English Baroque Soloists, His Majesties Sagbutts & Cornetts, Ltg.: John Eliott Gardiner	
	Titel der CD:	Monteverdi: „L’Orfeo“	
	Label:	Archiv Produktion	
	Label-Code:	0113	

Zitator: *Ich bin die Musik, die mit ihren lieblichen Tönen dem verwirrten Herzen Ruhe gibt.
 Bald zu edlem Zorn, bald zur Liebe vermag ich selbst zu Eis erstarrte Sinne zu entfachen.¹*

Hauptsprecher: Am 24. Februar des Jahres 1607 hatte sich im herzoglichen Palast von Mantua vor den Ohren eines kleinen, erlesenen Kreises von Zuhörern etwas Umwerfendes ereignet. Mit Claudio Monteverdis „L’Orfeo“ war hier zum ersten Mal die „Favola in musica“ aufgeführt worden, die später als „erste wirkliche Oper“² in die Musikgeschichte eingehen sollte. Neu war nicht nur das Genre, neu war vor allem die grandiose Maßlosigkeit einer musikalischen Sprache, die es sich zu ihrer vornehmsten Aufgabe gemacht hatte, Herzen zu bewegen und Sinne zu erschüttern. Die suggestive Kraft, die von ihr ausging, entfaltete ihren magischen Effekt so nachhaltig, dass die „Favola“ Monteverdis einen der frühesten sinnfälligen Beweise für eine rhetorische Wirkmächtigkeit von Tonkunst geliefert hat. – Und die Zeit schien europaweit reif zu sein für einen solchen Schulterschluss zwischen Redekunst und Musik. Nur wenige Monate vor der Uraufführung des „Orfeo“ hatte der Rostocker Kantor und Lateinlehrer Joachim Burmeister unter dem Titel „Musica poetica“ ein Traktat drucken lassen. Darin bezog er das Regelwerk zu Poesie und Rhetorik erstmals umfassend auf die Grundsätze der Musik. Die Enzyklopädie Burmeisters wurde auf diese Weise zum Ausgangspunkt für all das, was wir heute unter einer „musikalischen Figurenlehre“ verstehen.

¹ Alessandro Striggio: „La Musica (2),“ aus: „L’Orfeo,“ Mantua 1607, Übertragung ins Deutsche: W. K.
² Silke Leupold: «Orpheus 1607 – der Triumph der Musik,» Hamburg 1987

Erstaunlicherweise wandte sich sein Lehrwerk aber weniger an Musiker als an Naturwissenschaftler und Mediziner. Die nämlich interessierten sich seinerzeit erstmals für ein ganz besonderes Organ im Menschen: Sie interessierten sich für sein Gemüt und nannten sich „Galenisten.“ Ihre Lehre begreift die menschliche Gemütsverfassung – hervorgerufen durch eine ganz bestimmte Konstellation der vier Körpersäfte – als somatischen Zustand. Nach ihrer Meinung konnte die Zusammensetzung von Blut, Schleim, gelber und schwarzer Galle durch gezielte Sinneseindrücke beeinflusst werden.

Weil die Suggestion schon lange zu den vornehmsten Aufgaben der Redekunst gehört hatte – und die neuere Musik zur Zeit Burmeisters diese Phänomene noch steigerte, galt es – vor allem im Dienste der Medizin – substantielle Gemeinsamkeiten von Musik und Sprache ans Tageslicht zu bringen.

Es konnte Burmeister in diesem Sinne nicht genügen, auf Parallelen zwischen Klangkunst und Rhetorik aufmerksam zu machen, — er musste die Phänomene darüber hinaus stets mit ihrer ganz speziellen Wirkkraft auf das menschliche Gemüt beschreiben. Und so ist aus der „Figurenlehre“ des frühen 17. Jahrhunderts nach und nach eine „Affektenlehre“ geworden.

Die Liaison aus Redekunst und Musik erwies sich als äußerst tragfähige Allianz. In „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ unterzieht noch Johann Wolfgang v. Goethe beide Disziplinen einer eingehenden Betrachtung – und verwickelt sie kurzerhand in einen augenzwinkernden Revierstreit.

Zitator: *„Der poetischen Rhythmik stellt ein Tonkünstler die Takteinteilung und die Taktbewegung entgegen. Hier zeigt sich aber bald die Herrschaft der Musik über die Poesie; denn wenn diese, wie billig und notwendig, ihre Quantitäten immer so rein als möglich im Sinne hat, so sind für den Musiker wenig Silben entschieden lang oder kurz; nach Belieben zerstört dieser das gewissenhafteste Verfahren des Rhythmikers, ja verwandelt sogar Prosa in Gesang, wo dann die wunderbarsten Möglichkeiten hervortreten, und der Poet würde sich bald vernichtet fühlen, wüsste er nicht, von seiner Seite, durch lyrische Zartheit und Kühnheit, dem Musiker Ehrfurcht einzuflößen und neue Gefühle, bald in sanftester Folge, bald durch die raschesten Übergänge, hervorzurufen.“³*

Hauptsprecher: Dreh- und Angelpunkt vieler Schriften zu diesem Thema war der affektive Gehalt des Rhythmus. Demnach versetzt nicht ein Ton selbst das „Gemüth“ in Bewegung. Erst der Zeitpunkt, zu dem der Komponist ihn platziert, und erst der Moment, in dem der Musiker ihn spielt, machen aus ihm ein wirklich bewegendes Erlebnis. Indem Hören und Musizieren sich in einem einzigartigen Spannungsfeld zwischen Rückschau und Vorahnung bewegen, erhebt sich die Musik selbst zur Zeit-Kunst.

Zitator: *„Das Haupt-Wesen des Tacts kömmt einmahl für allemahl darauf an, daß eine jede Mensur, ein jeder Abschnitt der Zeit-Maasse nur zween Theile und nicht mehr habe. Diese nehmen ihren Ursprung (...) aus den Pulsadern, deren Auf- und Niederschläge bey den Arzeney-Verständigen Systole und Diastole genennet werden. Sothane Eigenschaften des menschlichen Leibes haben nun sowol die Ton-Künstler als Dichter für ein Muster angenommen, und die Zeit-Maasse ihrer Melodien und Verse darnach geordnet, (...)“⁴*

Hauptsprecher: Der Autor verhehlt den Effekt dieser Ordnungen nicht, im Gegenteil: Er dekliniert gleich 26 mögliche „Klangfüße“ als Grundformen von Versmaßen mitsamt ihrem Affektgehalt durch. Dabei stützt er sich auf die Versschule des niederländischen Gelehrten Isaak Vossius.⁵ Den entscheidenden Faktor für die Energieentfaltung und die Kraft einer rhythmischen Figur sehen beide Autoren übereinstimmend darin, ob sie mit einer kurzen oder einer langen Note beginnt, - ob sie also abfällt oder ansteigt.

Der „Trochaeus“ setzt sich aus einer langen und einer kurzen Silbe zusammen und klingt wie „Daaa – dà, daaa – dà, daaa – dà...“

³ Johann Wolfgang v. Goethe, aus: „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ (in „Goethes Gedanken über Musik“, S. 60f.)

⁴ Johann Mattheson: „Der vollkommene Capellmeister“, Hamburg 1739 (S. 172)

⁵ Isaac Vossius: „De poematum cantu et viribus rhythmi“, Oxford 1673

Isaak Vossius schreibt dazu:

Zitator: *Der Trochaeus erscheint sanft und weiblich (stark am Anfang, aber abfallend am Schluss), weswegen er besonders geeignet ist, sanfte und verliebte Affektionen auszudrücken.*⁶

Track-Nummer auf der dem Manuskript beigefügten CD	Titel des Stückes:	Georg Friedrich Händel: „Pifa“ (Messias)	Wiedergabe: nach 0:34 unter fortlaufenden Text blenden
2	Länge der Wiedergabe:	0:54	
	Name des Interpreten:	Taverner Choir & Players (Ltg.: Andrew Parott)	
	Titel der CD:	G. F. Handel: „Messiah“	
	Label:	EMI	
	Label-Code:	6646	

Haupt sprecher: Beim Jambus ist die rhythmische Gewichtung genau umgekehrt. Sein Signet besteht in einem fortlaufenden *dà – daaa, dà – daaa, dà – daaa,*“ und so wundert es auch nicht, wenn sich auf diese Weise der klangrhetorischer Gehalt dieses Versmaßes ins genaue Gegenteil des Trochaeus verdreht.

Zitator: *„Der **Jambus** hat seinen Nahmen von stachelichten, anzüglichen Gedichten, (...) weil man sich seyner bey den Satyren zu bedienen pflegte: Wie man denn scharffe Worte oft mit Spiessen und Schwerdtern vergleicht. Er bestehet aus einem kurtzen Klange, worauf ein langer folget (...).“*⁷

Track-Nummer auf der dem Manuskript beigefügten CD	Titel des Stückes:	Gottfried Heinrich Stölzel: „Was Bähren-Tatzen, Löwen-Klauen...“ (A-Teil)	Wiedergabe: ganz (1:07)
3	Länge der Wiedergabe:		
	Name des Interpreten:	Constanze Backes, Sopran; Telemann Kammerorchester Michaelstein (Ludger Rémy)	
	Titel der CD:	Gottfried Heinrich Stölzel: Brockes-Passion	
	Label:	cpo	
	Label-Code:	8492	

Haupt sprecher: Mag beim Unterschied zwischen Jambus und Trochäus auf den ersten Blick auch nur ein winziges Detail ins Auge fallen – zwischen ihren affektiven Aussagen liegen Welten. Aber die Räderwerke der musikalischen Taktgeber tickten ganz offensichtlich nicht überall

⁶ ebd., zitiert in: „Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage,“ herausgegeben von Walther Vetter, Deutscher Verlag f. Musik, Leipzig, S. 106, Übertragen ins Deutsche: W. K.

⁷ ebd., S. 165

gleich, und so arithmetisch sich die Urgestalt von Matthesons „Zeit-Maasse“ sich auch ausnimmt, so beschränkt ist ihre Aussagekraft für die Musikerinnen und Musiker in fremden Ländern und fernen Zeit-Zonen.

Track-Nummer auf der dem Manuskript beigefügten CD	Titel des Stückes:	Jean Philippe Rameau: «Castor et Pollux,» Act I, Scène 1 (Recitativ Cléone, Phébé)	Wiedergabe: nach 0:67 noch länger unter fortlaufenden Text blenden
4	Länge der Wiedergabe:		
	Name des Interpreten:	Opera In Concert, Aradia Ensemble (Ltg. Kevin Mallon)	
	Titel der CD:	Jean Philippe Rameau: «Castor et Pollux,»	
	Label:	Naxos	
	Label-Code:	05537	

Hauptsprecher: Ende Oktober 1737 führt Jean-Philippe Rameau zum ersten Mal sein Singspiel „Castor et Pollux“ an der Pariser „Opéra“ auf und veröffentlicht fast zeitgleich eine Druckausgabe von dem Werk. Ein Exemplar davon sollte einige Jahre später auf dem Schreibtisch Carl Heinrich Grauns in Berlin landen.

Nachdem der königlich preußische Kapellmeister die Komposition ausführlich (und vermutlich kopfschüttelnd) studiert hat, setzt er einen langen Brief an seinen weltläufigen Kollegen Georg Philipp Telemann auf, in dem er ihn wissen lässt, dass er „(...) die französische Recitativ-Art nicht vor natürlich hielte, und (...) noch kein vernünftiges gesehen hätte, weil selbige nebst ihrem zur Unzeit angebrachten Ariösen Gesange (...) wider die Musicalische Rhetoric gesetzt wären: (...)“

Zur Begründung zückt der Maestro seine allerspitze Federn.

Zitator: *Worinnen äußert sich denn [Rameaus] rhetorische, philosophische und mathematische Gelehrsamkeit? In der Melodie, oder im Satze? (...) Mir deucht, der frantzosen Recit[at]iv-Singen komme dem Hunde Geheule (...) nahe (...) Enfin, mir gefällt die frantzösische Recitativ Art gantz und gar nicht, und wie ich in meinem Leben erfahren habe, so gefällt sie auch in keinem Theile der Welt, als nur in Franckreich, so bald aber selbige über die Gräntzen tritt, verursacht sie Eckel.*

Hauptsprecher: Georg Philipp Telemann kannte den französischen Stil spätestens seit seiner Paris-Reise von 1737 aus unmittelbarer Nähe. Gut denkbar, dass er während einer der Erstaufführungen von Jean-Philippe Rameaus „Castor et Pollux“ sogar im Publikum saß. Selbst, wenn er nach der Überzeugung⁸ seiner deutschen Zeitgenossen auch eher zum „Lehren als zum Lernen“ in Paris war, so hielt der Meister doch große Stücke auf die Musik in der Seinemetropole. Darüber hinaus waren viele der Abnehmer von Druckausgaben seiner Werke hoch dekorierte französische Musiker. Und so antwortet Telemann mit salomonischer Zurückhaltung und – wie es scheint – mit untertönigem Amüsement auf Grauns Schmähschrift:

Zitator: *(...) Ob die Französischen Recitative in keinem Welttheile gefallen, das weiß ich nicht, weil die Geschichtsbücher nichts davon melden. Vielleicht gehet es den Italienischen, da wir alle beyde nicht dort gewesen sind, eben so (...). [Ich jedenfalls habe] Deutsche,*

⁸ Johann Mattheson: „Der vollkommene Capellmeister,“ Hamburg 1739 (S. 345)

Engländer, Russen [und] Polacken (...) gekannt, die mir ganze Auftritte aus [Lullys] Atys und dem Bellerophon etc., auswendig vorgesungen. Das macht, sie haben ihnen gefallen.

Hauptsprecher: Nach anderthalb Jahrgängen vollgeschriebener Briefbögen beendet Graun seinen „freundschaftlichen Zwist“ mit Telemann unter Verweis auf seine eigene „sächsische Aussprache“ und deren andersartigen „Sylbengewichte.“
Damit ist er – möglicherweise ohne es zu wissen – einem ganz entscheidenden Kriterium auf der Spur. Denn wie es scheint, charakterisiert kaum eine Größe den Duktus von gesprochener Sprache besser als das Auf und Ab ihrer Betonungen und ihrer Längen und Kürzen. Im Prinzip gehört auch unser heutiges Hochdeutsch zu den sächsischen Dialekten. Allein die Aussprache hat sich ihre härteren Phoneme aus dem Plattdeutschen erhalten. Martin Luther legte für seine Bibelübersetzung eine Form des Sächsischen zugrunde. Für die Sprecher von Plattdeutsch war das eine Fremdsprache. Sie lernten die Aussprache der Wörter nach Luthers Schriftform, und erstaunlicherweise galt ihr naturgemäß härter strukturierter Tonfall schon kurze Zeit später als vorbildlich. Die Grundzüge der plattdeutschen Phonetik konnte das Erscheinen der Lutherbibel jedoch nie wirklich erschüttern.
Daher ist es vermutlich auch kein Zufall, wenn ein identischer Text in Leipzig bis ins 18. Jahrhundert hinein mit einem vollkommen anderen Zungenschlag realisiert worden ist, als in Hamburg. Johann Sebastian Bach vertonte den Wortlaut „Von den Stricken meiner Sünden“ als melismatisch angelegte Soloarie.

Track-Nummer auf der dem Manuskript beigefügten CD	Titel des Stückes:	Johann Seb. Bach: „Von den Stricken meiner Sünden,“ Altarie (Johannes-Passion, BWV 245)	Wiedergabe: nach 0:40 unter fortlaufenden Text blenden
5	Länge der Wiedergabe:		
	Name des Interpreten:	Andreas Scholl, Choeur et Orchestre du collegium vocale, Dir. Philippe Herreweghe	
	Label:	Harmonia mundi, France	
	Label-Code:	7045	

Den Dommusikdirektor der Hansestadt Hamburg – Johann Mattheson – hatte derselbe Text sechs Jahre zuvor zu einer vollkommen anderen Tonsprache inspiriert. Bei ihm erklingt er in Gestalt eines homophonen Chorsatzes: Ohne die Vokale dabei je durch Koloraturen in die Länge zu ziehen, präsentiert er den schroffen Duktus des Versmaßes mit bemerkenswert provozierender Offenheit.

Track-Nummer auf der dem Manuskript beigefügten CD	Titel des Stückes:	Joh. Mattheson: „Mich vom Stricke meiner Sünden,“ Chor („Der für die Sünde gemarterte und sterbende Jesus“)	Wiedergabe: nach 0:33 unter fortlaufenden Text blenden
6	Länge der Wiedergabe:		
	Name des Interpreten:	Motettenchor Speyer, Accademia Filharmonica Köln, Dir.: Marie Theres Brand	

	Label:	Cavalli Records	
	Label-Code:	5724	

Wer die feinen rhythmischen Unterschiede bei der Aussprache desselben Textes in verschiedenen Dialekten begreifen will, der braucht auch heute noch nicht den angestammten schriftsprachlichen Raum zu verlassen, wie folgendes Hörbeispiel deutlich macht.

Track-Nummer auf der dem Manuskript beigefügten CD	Titel des Stückes:	Synchronüberblendung zweier Rezipitoren mit dem Beginn des Frühlingsgedichtes „Vom Eise befreit...“ aus dem „Osterspaziergang“ (Joh. W. v. Goethe: „Faust I“)	Wiedergabe: ganz (0:54)
7	Länge der Wiedergabe:		
	Name des Interpreten:		
	Titel der CD:	O-Ton, beim Autor d. Manuskripts	
	Label:		
	Label-Code:		

Hauptsprecher: Unser erster Sprecher aus dem norddeutschen Sprachraum gebraucht gleichmäßigere Längen und verhaltenere Betonungen, während der Rheinländer in dem Hörbeispiel schroffere Akzente, scharfe Rhythmen und gedehnte Vokale verwendet. Als der Hamburger Musikgelehrte Johann Mattheson 1739 sein Traktat zur Beschaffenheit der „Klang-Füsse“ aufgesetzt hat, da vermerkte er – für den Rheinschiffer bis heute unbegreiflich – zu einem Rhythmus aus vier vollkommen gleich langen und gleich hohen Achtelnoten, dass ausgerechnet dieses Versmaß...

Zitator: *...ein befehlendes, aufmunterndes Geschrey der Schiffsleute andeute⁹.*

Hauptsprecher: Und so wundert es auch nicht weiter, wenn Fugenthemen wie dieses ausgerechnet in norddeutschen Küstenorten ganz besonders beliebt gewesen sind.

Track-Nummer auf der dem Manuskript beigefügten CD	Titel des Stückes:	Dietrich Buxtehude: Praeludium in g, BuxWV 163 (Auszug aus Fuge II)	Wiedergabe: nach 0:15 unter fortlaufenden Text blenden
8	Länge der Wiedergabe:		
	Name des Interpreten:		
	Titel der CD:	Enzio Forsblom playsBuxtehude on the Raphaelis	

⁹ Johann Mattheson: „Der vollkommene Capellmeister,“ Hamburg 1739 (S. 170, der „Procelesmaticus“)

		Organ, Roskilde	
	Label:	Finlandia Records	
	Label-Code:	1169	

Hauptsprecher: Aber der Sprachrhythmus trieb seine Possen mit Frau Musica auch anderswo. Die Vorliebe der Briten etwa, kurze Silben am Wortanfang betont auszusprechen, hat vor allem der Vokalmusik im angelsächsischen Sprachraum auch dann eine Vielzahl an jambischen Rhythmen beschert, wenn deren klangrhetorischer Gehalt ganz und gar nicht von „stachelichten Gedichten“ bestimmt wurde. Die Ausdrücke: „Trip it“ und „nothing“ sind nur zwei Beispiele für solche jambischen Vokabeln.

Track-Nummer auf der dem Manuskript beigefügten CD	Titel des Stückes:	Henry Purcell: „Fairies dance“ („The Fairy Queen“)	Wiedergabe: ganz (1:29)
9	Länge der Wiedergabe:		
	Name des Interpreten:	The Scholars Baroque Ensemble	
	Titel der CD:	Purcell: The Fairy Queen	
	Label:	Naxos	
	Label-Code:	9158	

Hauptsprecher Was den Komponisten recht war, das konnte den Spielern billig sein, und so wurde während des Vortrags geändert, was immer dem Ohr nicht beliebte oder dem rhythmischen Instinkt Unbehagen einflößte. Möglich, dass mancher bissige Rhythmus auf diese Weise am Ende seine Zähne verloren hat. Die Regel bestand jedoch darin, dass Interpreten all zu einförmig komponierten Passagen nachträglich noch ein ganz bestimmtes rhythmisches Kolorit einhauchten – mitunter geschah das sogar im besten Einvernehmen mit den Komponisten. Die Franzosen nannten diese Praxis das „Jeu inégal,“ und Frankreich war in dieser Disziplin während des gesamten Hochbarock weltweit führend. Die ältesten Belege über das „Rhythmisieren“ von isometrischen Tonfolgen stammen jedoch aus dem Spanien des 16. Jahrhundert. Bei Fray Tomás de Santa María¹⁰ lesen wir:

Zitator: *Die Art, an die man sich halten muss, (...) ist: Verweilen auf der ersten und Eilen auf der zweiten Note und weder mehr noch minder Verweilen auf der dritten und Eilen auf der vierten, und in dieser Art weiter. Und man sei sehr darauf bedacht, dass die [Note], die man eilt, nicht zu sehr geeilt wird, sondern nur ein wenig.*

Hauptsprecher: Je kürzer die Notenwerte in der Komposition ausfallen, umso vielfältiger erscheint die Palette möglicher Verwandlungen durch den Spieler¹¹:

Zitator: *Bei der ersten Art **verweilt** man auf der ersten Note und **verschnellt** die zweite, (...) bei der zweiten Art **eilt** man auf der ersten Note und **verweilt** auf der zweiten, (...) bei der dritten Art **eilt man drei Noten und verweilt auf der vierten.***

¹⁰ Fray Tomás de Santa María: „Libro llamado Arte de tañer Fantasia para tecla, vihuela y todo instrumento de tres o quatro ordenes“, Valladolid 1565, zitiert aus der deutschen Ausgabe von Eta Harich-Schneider, 1962, Köln (S. 49f.)

¹¹ ebd.

Track-Nummer auf der dem Manuskript beigefügten CD	Titel des Stückes:	Anonym: Bathala de 6. Ton	Wiedergabe: nach 0:36 unter fortlaufenden Text blenden
10	Länge der Wiedergabe:		
	Name des Interpreten:	Bob v. Asperen	
	Titel der CD:	„Krieg und Frieden war and peace“	
	Label:	Aeolus	
	Label-Code:	02674	

Hauptsprecher: Bis ins 18. Jahrhundert hinein sollte die wundersame Verwandlung von komponiertem Gleichmaß zur musizierten Vielfalt noch Bände von musikalischen Abhandlungen füllen, aber erst Francois Couperins Klavierschule „L’art de toucher le clavecin“ lieferte der Musikwelt im Jahr 1717 den frühesten Anhaltspunkt für einen konkreten Zusammenhang zwischen Spracheigenheit und musikalischem Rhythmus.¹²

Track-Nummer auf der dem Manuskript beigefügten CD	Titel des Stückes:	Französischer Originalwortlaut des Couperin-Zitates, gesprochen durch einen französischen „Native-Speaker“	Wiedergabe: ganz 0:34, währenddessen mit untenstehender Übersetzung überblenden und nach deren Ende wieder hochziehen
11	Länge der Wiedergabe:		
	Name des Interpreten:	O-Ton, beim Autor	
	Titel der CD:		
	Label:		
	Label-Code:		

Zitator: *In unserer Musikniederschrift gibt es Fehler, die in der Niederschrift unserer Sprache begründet sind. Wir notieren anders als wir musizieren. Und so spielen Ausländer unsere Musik auch weniger gut als ihre eigene (...). Beispielsweise führen wir mehrere (...) auf einander folgende Achtel punktiert aus, schreiben sie aber, als wären sie gleich. Die Gewohnheit hat uns bezwungen – und wir bleiben dabei.*
mit franz. Bändeinspielung 00:34 (34)

Hauptsprecher: Tatsächlich bereitet das Ausführen der französischen „Inegalité“ den „ausländischen“ Musikern bis auf den heutigen Tag mehr Schwierigkeiten als irgendeinem gebürtigen Franzosen.

¹² François Couperin: „L’Art de toucher le clavecin“, Paris 1717 (S. 23), dt. Text W. K.

Der kompositorische Rhythmus hängt ebenso wie der aufführungspraktische Gestus ganz offensichtlich mit einer muttersprachlichen Prägung zusammen.

Wie es dazu kommt, darüber streiten die Gelehrten bis zum heutigen Tag.

Was für Couperin anno 1717 noch aussah wie ein Produkt von ästhetischer Gewohnheit und idiomatischer Sozialisation, das erklärten Forscher später als eine Art von neuronaler Gravur, die ein Mensch bereits mitbringt, sobald er geboren wird.

Peter Sloterdijk spricht in diesem Zusammenhang von einer Art erster „sono-sphärischer Allianz“ zwischen Mutter und Kind¹³

Eine erst kürzlich veröffentlichte Studie der Cornell University schlägt sich dagegen auf die Seite Couperins und seiner Idee, nach der unser archetypisches Rhythmusgefühl im Wesentlichen kulturellen Gewohnheiten unterliegt.

Die Forscher fanden heraus, dass Osteuropäer komplexe Rhythmen besser aufnehmen und reproduzieren können als Nordamerikaner, die – nach den Ergebnissen der Studie – mit allem überfordert sind, was über einen Viervierteltakt hinausgeht.

Als Psychologen das Rhythmusgefühl sieben Monate alter Kinder miteinander verglichen, da zeigten sich noch keine Unterschiede zwischen Amerikanern und Europäern.

Aus dieser Tatsache schließen Hirnforscher, dass die Entwicklung einer rhythmischen Wahrnehmung sich erst in einem späteren Alter vollzieht und allein vom Duktus einer landessprachlichen Hörkultur beeinflusst wird¹⁴ Ein Kommentar der „ZEIT“ vom 10. Februar dieses Jahres bringt es auf den Punkt:

Zitator: *Wer immer nur Marschmusik hört, versteht auch nur Marschmusik – und kann daher auch nur Marschmusik produzieren.*

Hauptsprecher: Im Gegensatz dazu begnügt sich Francois Couperin nicht mit scharfzüngigen Kommentaren über die Defizite im Werk ausländischer Musiker.

So sehr er im Jahr 1717 auch noch mit den Eigenheiten ferner Sprachregionen gefremdet hat, so emphatisch schwärmt er schon wenig später für Jean Baptiste Lully mitsamt seiner italienischen Herkunft. – Er begeistert sich für die Tänze der Deutschen und setzt zu Ehren Arcangelo Corellis gar eine ganze Apotheose in Szene.¹⁵

Mit seiner Sammlung „Les goûts réunis“ unternimmt er im Jahr 1724 – lange vor Quantz und dessen Idee von einem „Vermischten Stil“ – gar den gewagten Versuch, italienische und französische Kompositionsschulen auf gemeinsame Wurzeln zurückzuführen. Damit überwindet er erstmals seine nationalstaatliche Erdung und avanciert so zum entschiedenen Parteigänger eines einzigartigen, multikulturellen Stils in der Musik. Indem sich der Grandseigneur des französischen Hochbarock selbst zum Grenzgänger zwischen den Welten macht, setzt er der Liebhaberei von landessprachlicher Gewohnheit – zum ersten Mal in der Musikgeschichte – ein gezieltes Plädoyer für all das entgegen, was den eigenen Ohren fremd und dem persönlichen Geburtsort fern ist.

Track-Nummer auf der dem Manuskript beigelegten CD	Titel des Stückes:	Francois Couperin: Vivement („Troisième Concert“ aus „Les goûts réunis“)	Wiedergabe: ganz: 0:65
12	Länge der Wiedergabe:		
	Name des Interpreten:	Wieland Kuijken – Kaori Uemura	
	Titel der CD:	Francois Couperin: Pièces de violes	
	Label:	Accent	

¹³ Peter Sloterdijk: „Sphären,“ Bd. I (S. 487ff.), Frankfurt 1998

¹⁴ Quelle „DIE ZEIT“ 10. Februar 05, Rubrik Wissen, Leitartikel: „Hirnforschung – Knetmasse der Kultur“

¹⁵ vgl. dazu Fr. Couperin: „Les goût réunis,» Vorwort, Paris 1724

	Label-Code:	ACC 9288 D (keine LC-Nummer, Adresse des Verlages: ACCENT, Eikstraat 31, B-1673 Baert – BELGIUM)	